

الكنوز صلايح عبد الحافظ



نقد النص

منهج في نقد القصيدة العربية
مع التطبيق على معلقة
عمارة بن شداد

الطبعة الأولى

١٩٩٣



دار المعارف

﴿بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ﴾

الإهداء

إلى الأستاذ الدكتور

عبد الفتاح أحمد حجاج

تحية وحباً وتقديراً.

حقوق الطبع محفوظة للمؤلف

المراسلات:

د. صلاح عبد الحافظ

فيلا ١ شارع خليل حسن خليل، جليم، الإسكندرية.

ت. ٥٨٧٦٤٢٤

«إذا عملت شيئاً له قيمته، فتق أنها قيمة محفوظة
لا ينقص منها قول منكر
ولا يزيد فيها قول معترف
فإما أن يكون للعمل قيمة مرهونة به..
فلا بأس عليه..
وإما أن يكون قيمته مرهونة بمشيئة هذا أو ذاك..
فهو أهون من أن تأسى عليه».

عباس محمود العقاد

تقديم

يحثل النقد الأدبي مكانا هاما وخطيرا في الفكر المعاصر، وهو من المسائل التي طال فيها الجدل، وكثرت الآراء. وأصبح هذا النقد يؤدي دورا هاما بالنسبة للعمل الفني القديم والحديث، وبالتالي يؤثر في تطور إنتاج الأمة الفنية وعالميته ومستقبله.

النقد الأدبي علم سريع التطور، فليس من بين العلوم - كما يقول أستاذنا الدكتور محمد زكي العشماوي -: «علم هو أسرع في التطور، وأمضى في الحركة، وأبعد عن الثبات والجمود من النقد الأدبي، وذلك بحكم طبيعته من ناحية، وبحكم ارتباطه بالأدب الذي هو أحد الفنون التي لاتعرف الثبات ولا الجمود من ناحية أخرى، فكثيرا ما تختلف أحكام النقاد تبعا للمسائل التي تشغل بالهم، وكثيرا ما تختلف أذواق أمة عن أمة، بل كثيرا ما تختلف أذواق أبناء الأمة الواحدة من جيل إلى جيل، فإذا أضفنا إلى هذا أن الأدب موضوع لايمكنه أن يخضع للأحكام المطلقة، فقد أصبح لزاما على دارس الأدب والنقد أن يكون قادرا على متابعة التطور والتغير المستمر في حياة الأدب والأدباء والأهم من ذلك أن يكون على وعي كامل بما يقدمه هذا التطور من وسائل تعينه على حل مشكلات الأدب قديمه وحديثه، والعمل على إثراء التجارب الفنية لأدب أمته وتطويرها^(١)؛ وقد اجتهد كثير من النقاد والدارسين المعاصرين في إثراء الحركة النقدية في السنوات الأخيرة بدراسات متعددة في مجال النقد الأدبي، فعرضوا أحدث ماتوصل إليه الغربيون في مناهجهم النقدية^(٢) ومنهم من حاول إعادة النظر في شعرنا القديم بناء على

(١) الرؤية المعاصرة ١٢

(٢) من هؤلاء - على سبيل المثال - الدكتور صلاح فضل في كتابه البنائية الأدبي -

الطبعة الثالثة ١٩٨٥ - منشورات دار الآفاق الجديدة - بيروت

قراءة نظريات النقد الحديث^(١) ومنهم من طبق مناهج غربية محددة كالمنهج لـبنبوى مثلاً - على قصائد عربية قديمة^(٢). وكلهم بذلوا ما استطاعوا من جهد فى تطبيق ما رأوه مدعماً لنقد النص قديماً وحديثاً، وقد اختلفت الآراء فى هذه المناهج وجدواها، ومهما يكن من أمر فقد أتت بنتائج فيها فائدة جمة للإبداع العربى المعاصر.

فى رأينا لو أردنا منها ذا فائدة، يحقق ما نريده من أهداف، علينا ألا نجعل النص الأدبى^(٣) وعاء اختبار، أو حقل تجربة لنظريات غريبة، حتى لا تكون الجهود المبذولة خدمة للمنهج لا النص. لذلك نرى أن المنهج الذى نعرضه فى هذا البحث - وهو إضافة إلى ماسبق وسيأتى من جهود - يتميز بالآتى:-

(١) الاستفادة من النقد الغربى ونظرياته، وخاصة الحديث منها على اختلافها، وذلك لكى يستمد منها منهجاً مرناً شاملاً يلائم طبيعة الأدب العربى وتطوره، ويصلح للتطبيق - من وجهة نظر الناقد وقدرته - على النص العربى فى القديم والحديث.

(٢) المرونة: بحيث يجعل القصيدة هى التى تشكل خواص هذا المنهج حتى تجعله يتلاءم معها، أى أن القصيدة هى التى تكون منهجها الخاص بها، فالنقد لابد أن ينبع أساساً من النص نفسه، وألا نفرض عليه أية نظريات معدة سلفاً لتطبيقها، أو أية أيولوجيات نريد فرضها أو البحث عنها فى النص. وهذه المرونة تعطى الناقد فرصة لكى يضيف هنا ويحذف هناك فى عموم منهجه الشامل ليلائم ظروف النص، وما يرى أنه يحتاج إلى تغيير، ولذا تتنوع المناهج بتنوع النصوص.

(٣) الاستعانة بالنقد العربى القديم كرافد هام من روافد المنهج النقدى العربى

(١) من هؤلاء - على سبيل المثال - الدكتور محمد زكى العشماوى والدكتور مصطفى

ناصر والأستاذ صلاح عبد الصبور وكاتب هذه السطور وغيرهم

(٢) من هؤلاء الدكتور كمال أبو ديب.

(٣) النص مقصود منه عدة أبيات، سواء اكتملت قصيدة أم لم تكتمل.

الحديث إن احتاج إلى ذلك، ليظل النقد متصلاً بجذورنا العربية، وليدرك القارئ أن النقد الحديث ما يزال يستعين بالقديم، وما يزال هذا القديم حياً لم يُسدل عليه ستار النسيان والاطراح.

(٤) التطبيق على نص كامل كائناً ما كان حجمه وسواء أكان قصيدة أم مقطعة، ومن خلال التطبيق وحده يظهر هذا المنهج، وتحدد معالمه، والبعد على قدر الإمكان عن التنظير، وبالنسبة لهذا البحث يطبق المنهج على معلقة الشاعر الجاهلي عنترة بن شداد كمثال.

(٥) الموضوعية بمعنى أنه يأتي وسط مناهج نقدية أخرى لها دورها، فليس الأول، ولن يكون الأخير في التطبيق على هذا النص أو سواء، وإنما هو منهج «مقترح» يقدم مادته ونتائجه أمام الباحثين.

(٦) الجمع بين الناحية العلمية التوثيقية الفنية، بحيث تعاون كلتاها الأخرى في الوصول إلى أفضل النتائج.

(٧) دعم دور الناقد ومكانته بحيث لا يقتصر دوره على المناقشات أو المقالات العامة، أو بيان الخطأ من الصواب ونحو ذلك، بل يتعدى ذلك إلى أن يكون باحثاً ومقيماً، ولا يقل دوره عن دور الأستاذ المتخصص، وأن يكون صاحب منهج ومدرسة.

وبهذا يمكن - في رأينا - أن نصل إلى مرحلة «تحديث النص»، أي إظهار أن الشعر القديم يحوى خصائص حديثة، أي يحتوى - بقدر ما - على ما يريده النقاد المعاصرون من الشعر الحديث، وأما ما يرونه فيه. أي قبل أن نبحث عن شعر جديد يفترض أنه يناقض القديم، أو يأتي بما لم يأت به، علينا أن نبحث عن جذور هذا الحديث أو الجديد في القديم نفسه، ولذا أرى أن صفة «قديم» تخص زمن القول فقط لانوعية النص. فكم من قصيدة «قديمة» ماتزال تعيش بين نفوسنا إلى الآن، وكم من قصيدة حديثة ولدت ميتة!، وعلى ذلك يرتبط الأدب بعضه ببعض.. وهذا أيضاً - كما نراه - واجب قومي تحتمه مسئوليتنا تجاه تراثنا وأدب أمتنا.

على هذا الأساس نتقدم بهذا المنهج المقترح في نقد النص القديم آمليين
أن يحقق الفائدة المرجوة منه.
والله ولي التوفيق.

صلاح محمد عبد الحافظ

الإسكندرية في ١٩٩٢/١٢/٢٥

أولاً:

التوثيق العلمي للنص

1. 1. 1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

15.

16.

17.

18.

19.

20.

21.

22.

23.

24.

25.

26.

27.

28.

29.

30.

31.

32.

33.

34.

35.

36.

37.

38.

39.

40.

41.

42.

أولاً: التوثيق العلمي للنص

لا يمكن لناقد أن يتعرض لنقد نص قديم وتحليله ما لم يكن قد سبق ذلك عدة خطوات في توثيق هذا النص وتأصيله علمياً، ومن الوجهة القديمة النقدية نرى أن هذا التوثيق ينقسم فلسفياً^(١) إلى مشكلات وجدليات. فالمشكلات هي القضايا التي تدور حول مشكلة «وجود» هذا الشاعر، أو أن هذا الشاعر «قال» هذه القصيدة كما تدور حول روايات النص ورواته.

بالنسبة لمعلقة عنترة بن شداد تنحصر هذه المشكلات - في رأينا - في اثنتين:

١ - مشكلة القصيدة - الشاعر.

٢ - مشكلة القصيدة - الروايات.

أما الجدليات فهي محاولة دراسة «الجدل»، أو «العلاقة الجدلية» بين القصيدة - كوحدة متكاملة - وكعمل فني ينتمي إلى الشاعر، وعصرها والتقاليد الشعرية السائدة، وذات الشاعر، ولغته وعباراته، والمعاني العامة وكل ماتحتويه، ونقول علاقة جدلية، وليس آراء، لأن القصيدة أو العمل الفني لا ينقل من الواقع طبق الأصل، ولا يقتصر على مجرد التأثير، وإنما يرد على هذا الواقع، أو يغيره، أو يختلف معه.. إلخ. فالقصيدة تتفاعل بدورها مع ما يدخل إليها، ونجد في كل جزء منها تصوراً خاصاً للمدركات الخارجية، ولذلك لا بد لنا معرفة «أصول» هذا التأثير سواء من المجتمع، أو التقاليد أو شخصية الشاعر الخارجية العادية... إلخ، وعلاقة ذلك بعملية تحليل النص وتقييمه^(٢). وبالتالي تعتبر هذه العلاقة نوعاً من

(١) المقصود بالفلسفة هنا فلسفة الباحث لما يريد أن يقول أو يعرض في تصويره الخاص وليس انتهاج نهج فلسفي محدد، أو اتجاهاً من اتجاهات علم الفلسفة ونحو ذلك

(٢) اختلف في كلمتي «تقييم» و «تقويم»، وأيهما أصح لمعنا، ولكننا نرى (= معص)

الجدل وكلتا المشكلتين ترتبط بالأخرى على نحو ما.

١ - مشكلتا النص

١ - مشكلة القصيدة - الشاعر

السؤال الآن: هل كان عنتره بن شداد موجوداً؟ أم أنه مجرد أسطورة من نسج الخيال؟ وهنا يعتمد الناقد على ثلاثة أسس في الإجابة عن هذا السؤال: الأول: الروايات العربية القديمة التي تتحدث عن «وجوده» من مصادر مختلفة.

الثاني: آراء المحدثين أو المتشككين من الباحثين العرب والمستشرقين في ذلك الوجود أو رفضه.

الثالث: النقد العلمي.

بالنسبة للأساس الأول فإن الرواة القدماء - وأشهرهم أبو الفرج الأصفهاني المتوفى عام ٣٥٧ هـ الذي ذكر «عنتره ونسبه وشيئا من أخباره»^(١) تحدثوا عن الشاعر، وأوردوا له روايات تدل على وجوده، وعن قبيلة عيس^(٢)، وعن

(=) النظر عن القاعدة - أن بينهما خلافاً من جهة، فالتقييم إظهار للقيمة أو المكانة أو نحو ذلك ويدخل في التقدير. أما التقييم فيتضمن معنى التغير أو التعديل، فعندما أقول قيمت النص فهذا يعني أنني أظهرت قيمته، أي ما يحوى من قيمة كائناً ما كان تصور هذه القيمة، أما عندما أقول قومت النص، فهذا يعني أنني عدلت فيه أو غيرت، أو النص كان غير سليم فصاحته وهكذا، ولذا نرى أن استخدام كلمة تقييم في هذا البحث أوفق.

(١) انظر الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني - الجزء السابع ١٤١ - ١٤٦

(٢) انظر في قبيلة عيس - على سبيل المثال - «صفة جزيرة العرب» للهمداني ٤٢، معجم قبائل العرب لعمر رضا كحالة ٢: ٣٨، وقد فصل الباحث عادل جاسم البياتي الحديث عن قبيلتي: عيس وذيان من حيث نسبهما ومنازلهما... إلخ في كتابه عن «الشعر في حرب داحس والغبراء» ١٧ - ٧١. وانظر في اسم الشاعر والاختلاف فيه، وفي نسبه وحياته - بالإضافة إلى الأغاني - على سبيل المثال: الشعر والشعراء لابن قتيبة (=)

ظروف نشأته^(١). وحب لعلبة، وكذلك بعض مواقفه في حرب داحس والغبراء، ونستطيع أن نكون من هذا كله صورة للشاعر وحياته، ولكن لا تخلو من اضطراب وخاصة في فترة حياته الأولى ووفاته. ولا محل هنا لمناقشة هذه الروايات، ولكن النتيجة التي نخرج بها هي أنه لا مجال للشك في وجوده، وأن هذه الاختلافات لا بد منها، ولا يكاد يخلو منها شاعر جاهلي، وعلى قدر تحقيق واهتمامه ومقارنته بين الروايات يمكنه الوصول إلى «تصور عام» لهذا الشاعر.

أما الأساس الثاني الذي ينحصر في آراء المحدثين، فإن على الناقد الاطلاع على ما كتب عن هذا الشاعر، سواء ممن ترجموا له اعترافاً بوجوده، أم من تشكل في هذا الوجود، وآراء كل^(٢). ليستكمل هذا التصور الذي أشرنا إليه.

الأساس الثالث وهو من الأهمية بمكان في تحقيق «وجود» الشاعر، وهو ما أشار إليه الأستاذ العقاد تحت عنوان «النقد العلمي» في كتابه «اللغة الشاعرة». وهنا يحتاج الناقد إلى دراية بعلوم طبيعية معينة، وقد طبق الأستاذ العقاد هذا النقد العلمي على سيرة الشاعر الجاهلي امرئ القيس، وسأورد بعض ما جاء عند العقاد لأهميته يقول: «لا بد من حيلة ناجعة غير حيلة الرفض المطلق أو القبول المطلق أو الظن المتردد بين الطرفين كلما عرضت للناقد مشكلة من

(=) ١ : ٢٥٠، خزانة الأدب للبغدادي ١ : ١٢٨، وقد رجح الباحث الدكتور غفيف

عبد الرحمن مولد عنترة ما بين سنتي ٢٥٠ و ٥٣٠ ميلادية، في «كتاب الشعر وأيام العرب في العصر الجاهلي» ٤٩٠، وانظر كتاب «نشوة الطرب في تاريخ جاهلية العرب» لابن سعيد الأندلسي ٢ : ٥٤٤ و ٥٥٠ في ذكر أجذام غطفان وهم عبس وذبيان وأشجع.

(١) انظر الشعر في عصر داحس والغبراء ٢٣٢ - ٣٣٥.

(٢) انظر في عنترة - على سبيل المثال - الشعراء السود وخصائصهم الفكرية للدكتور عبده بدوي، وسيرة عنترة للدكتور محمود الحفني ذهني، وعنترة بين الواقع والأسطورة، مقال للدكتور غفيف عبد الرحمن، وأصول الشعر العربي لمارجوليث ٧٣ - ٧٤ وغيرهما، والزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره لكتاب هذه السطور ١ : ١١٠، ١١، ١٦٢، ١٦٢، ١٩٦، ١٩٧، ومقدمة ديوان عنترة ومعلقاته لخليل شرف الدين، وقد تناول الباحث سيرة عنترة الشعبية وما ألفت فيها بشيء من التفصيل.

مشكلات الأخبار الأدبية أو التاريخية التي يختلط فيها الصدق بالكذب، والخرافة بالواقع، والحقيقة بالخيال، ولا يخلو منها مرجع من مراجع التاريخ القديم أو من المراجع العصرية في كثير من الأجيال. فما هي هذه الحيلة الناجعة؟ إن الظن فيها لا يغنى شيئاً إلا إذا أخذناه مأخذ الظنون، ولم نزع أنه يترقى إلى مرتبة القول الملزم أو الرأي المقبول.

ونعتقد أن النقد العلمي في العصر الحديث وشيك أن يعتمد على وسيلة من أوثق الوسائل التي تستند إلى الحجة المقنعة، ولا تكفى بترجيحات الظن أو الذوق على ديدن النقاد قبل العصر الأخير. ونود في هذا المقال أن نجرب طريقة هذا النقد العلمي في سيرة من أحوج السير إلى التمهيص، وكثرها قبولاً لتطبيق هذه الطريقة على وجه واضح. وتلك هي سيرة امرئ القيس الذي أحل تاريخه الكثيرين قبل أن يلقبوه بالملك الضليل. فمن اليسير عندنا أن نعرض أخباره إلى التفسير العلمي، فنعلم منها يقينا ما ليس بالمخلوق لاستحالة اختلافه على مؤرخيه في صدر الإسلام وبعد صدر الإسلام إلى الأزمنة المتأخرة، لأن أولئك المؤرخين يجهلون التفسيرات العلمية التي تؤخذ من أخبارهم فيما يصححون روايته، أو يعتمدون فيه التزيد والتلفيق...^(١) أورد العقاد نصوصاً من سيرة الشاعر تبين كراهية النساء له، والسبب في ذلك، وكذلك قصة حكومة امرأته بينه وبين علقمة الفحل، وقصته مع قيسر والحلة المسمومة^(٢). يقول بعدها: «هذه جملة أخبار متفرقة يؤخذ منها أن امرأ القيس كان مصاباً بالتهاب جلدي يحدث من اجتذاب المواد الدهنية والسكرية لطائفة من الطفيليات وينفوخ العرق في هذه الحالة برائحة كرائحة الكلب، لأن الكلب قليل المسام في جلده، فيشبه عرقه عرق الإنسان المصاب ويضاف إلى ذلك أن العلاقة بين الأمراض الجلدية وأمراض الوظائف الجنسية معروفة، ولهذه العلاقة يتخصص أطباء هذه الأمراض في علاج الأمراض الجنسية كما هو معلوم. فمن الواضح إذن أن أخبار الرواة عن الخلل الجنسي في بنية امرئ القيس صحيحة لا يستطيع الرواة أن

(١) اللغة الشاعرة ١٢٨ - ١٢٩.

(٢) المصدر نفسه ١٢٩ - ١٣٠.

يلفقوها، ويجمعوا بين دلالتها على هذه الصورة، ومن الواضح كذلك أن تعليل رائحة العرق برضاع لبن كلبة وهم باطل، لأن هذا الرضاع لو حدث، لم تحدث منه تلك الرائحة. وتفهم من هذه القرائن بالبداية أن قصة الحلة المسمومة وهم كهذا الوهم، لأن القروح لا بد أن تنشأ من ذلك المرض الجنسي بعد طول العهد بالإصابة، ولأن الرجل الذى تبغضه زوجته لعيوبه الجنسية، لا يبلغ من غوايته للمرأة أن يستهوى ابنة قيصر، وأن يتعرض فى جزيرة ذلك للوشاية الانتقام...^(١). وبعد أن يورد العقاد روايات أخرى يقول: «وعلى هذا النحو من المقابلة بين الروايات نعلم حدود الكذب، أو حدود الوضع، حتى عند ثبوت الوضع أو ثبوت التناقض بين الروايات فى الخبر الواحد. فإن كذب الوضع ينتهى عند حدود الاستطالة التى لا يقدر على مجاوزتها، فليس فى مقدورهم أن يختلقوا العوارض الطبية التى تصلح دون غيرها لتفسير أخبارهم ونقائضهم واستخراج الحقائق الظاهرة أو المستترة بين طواياها. وليس فى مقدورهم أن يصنعوا بيئة القبيلة ولا بيئة الأسرة ولا بيئة الجو النفسانى الذى نشأ فيه الشاعر، وعاش فيه حتى اتفقت هذه البيئات جميعا على التمهيد لتكوين إنسان موجود، ولا بد أن يكون موجودا إذا تلازمت مقدمات وجوده ونتائجها على وجه يمتنع فيه الكذب، لأنه كذب لا يستطيعه من يأتى به، ولو أرادته وتحراه...»^(٢).

هذه الطريقة العلمية فى الاستدلال على وجود شخصية ما، لم يلتفت إليها الباحثون والنقاد، كما أن هذا النقد العلمى يلزم الناقد بألا يكتفى بحدود «التخصص» بل عليه توسيع دراسته لتشمل علوما أخرى، قد يراها بعيدة كل البعد عن هذا التخصص ومع ذلك فهى هامة كل الأهمية للوصول إلى النتائج التى يريد بها.

يمكن للناقد إذن أن يطبق هذا النقد العلمى على شخصية عنترة بن شداد وغيره إن وجدت الروايات التى تساعد على ذلك.

تلك هى الأسس الثلاثة التى تمكن الناقد - فى رأينا - من أن يكون فكرة

(١) المصدر نفسه ١٣١.

(٢) المصدر السابق ١٣٣.

واضحة المعالم - إلى حد ما - عن حقيقة وجود الشاعر وحياته، وربما من خلال بحثه بوسائله الخاصة، يمكنه التوصل إلى أسس أخرى يضيفها.

ب - مشكلة القصيدة - الرواية

لابد للناقد من التوصل إلى شكل محدد متكامل للنص الذي يريد نقده، مع الوضع في الاعتبار اختلاف الروايات فيه باختلاف الرواة، لأن الشعر الجاهلي - كما هو معروف - تعرض للبعث والانتحال والضباع، وقد نحل كثير من الأبيات بله القصائد إلى غير قائلها، فعلى سبيل المثال - إتهم الراوية المتوفى سنة ١٥٦ هـ، وخلف الأحمر المتوفى حوالى سنة ١٨٠ هـ بالوضع، فيذكر الدكتور شوقي ضيف أن الأخير إتهم حماد بوضع اللامية المنسوبة للشنفرى^(١)، ولذلك لابد للناقد من التحقق من أهلية رواية نص معلقة عنترة بن شداد^(٢)، وكذلك آراء المستشرقين حول النص ورواته، ومن تعرض له من الباحثين العرب، علاوة على تنقل المعلقة نفسها من راو إلى آخر، وأوجه التشابه والاختلاف بين هؤلاء الرواة، بالإضافة إلى طبعات المعلقة المختلفة سواء أكانت منفردة، أم ضمن الديوان أم مختارات.

ومعلقة عنترة وسط عدة قصائد اختلف في عددها، فإن العرب - كما يقول ابن عبد ربه المتوفى عام ٣٢٨ هـ - «عمدت إلى سبع قصائد تخيرتها من الشعر القديم، فكتبتها بماء الذهب في القباطى المدرجة، وعلقتها بين أستار الكعبة، فمنه يقال: مذهبة امرئ القيس، ومذهبة زهير، والمذهبات سبع، وقد يقال لها المعلقات..^(٣)». وقال ابن قتيبة المتوفى عام ٢٧٦ هـ إنها - أى معلقة

(١) انظر تاريخ الأدب العربى للدكتور شوقي ضيف ١ : ١٥٣ والأمالى للقالى ١ : ١٥٦ وأعجب العجب فى شرح لامية العرب للزمخشري المقدمة ٥.

(٢) ممن أورد أسماء رواية الشعر ابن قتيبة فى كتابه المعارف ٥٤٠.

(٣) المقد الفريد ٥ : ٢٦٩ وانظر فى المعلقات: مصادر الشعر الجاهلى وقيمتها التاريخية للدكتور ناصر الدين الأسد ١٦٩ وما بعدها، وقد وقف الباحث موقفا وسطا فى التسمية بالمعلقات، فيقول بعد مناقشة بعض آراء القدماء: «وأما نحن فإننا لا نملك وسيلة قاطعة للإثبات أو النفي، ولانحب أن نعترف الطريق...» ويقول: «بنى القول الأول بكتابة المعلقات وتعليقها، سواء فى الكعبة، أو خزانة الملك أو السيد، قولنا قائما. ترجيحاً

عنتره - من أجود شعره^(١)، وقال محمد بن سلام الجمحي المتوفى عام ٢٣٢هـ «إنها قصيدة نادرة»^(٢).

وقد وردت معلقة عنتره بن شداد ووصلت إلينا كالآتي:-

أولاً: ضمن مجموعة من سبع قصائد

فقد رويت معلقة عنتره، ثم دوت ضمن المجموعة التي تسمى بالمعلقات، أو المختارات، أو السبع الطوال. ويقال إن أول جامع لهذه المجموعة هو الراوية حماد بن ميسرة المتوفى ١٥٥ أو ١٥٦ هـ^(٣)، ولكن هناك من يتشكك في أن حماداً هو الجامع الأول لها^(٤)، وربما كانت معروفة متفرقة قبل حماد، وأن الأخير هو جامعها في ديوان خاص^(٥)، وقد جُمعت المعلقة السبع بعد ذلك بشرحين في مؤلفين:

لايقينا، إلى أن يتاح له اعتراض جديد ينفيه، أو سند جديد يؤيده ويثبت.. ص ١٧٠، والشعر الجاهلي للدكتور محمد عبد المنعم خفاجي ٣٤٤ - ٣٤٥ ودراسة في مصادر الأدب للدكتور الطاهر أحمد مكي ٩٩ وما بعدها، ومصادر التراث العربي للدكتور عمر الدقاق ٤٧ - ٤٩، وأورد الباحث آراء القدماء في التسمية بالمعلقات، وبين أن بعض الأعلام المتقدمين كالجاحظ والمبرد وابن قتيبة وأبي الفرج لم يذكروها بهذا الاسم، ولم يوردوا قصة تعليقها.. ص ٤٨، ولكنه لم يبين رأيه في ذلك. وانظر المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي للدكتور عز الدين إسماعيل، وقد أشار الباحث إلى المعلقة والآراء فيها، ثم قال: «أما تسميتها بالمعلقات التي ظهرت عند أبي زيد القرشي لأول مرة، فسمية فنية - على نحو ما سنرى - لا علاقة لها بأمر التعليق على أستاذ الكعبة، وهي تسمية من اجتهاده... ص ٦٤، وانظر تاريخ الأدب العربي للدكتور شوقي ضيف الذي رفض التسمية بالمعلقات قائلاً: «أما ما يقال من أن المعلقة كانت مكتوبة ومعلقة في الكعبة فمن باب الأساطير، وهو في حقيقته ليس أكثر من تفسير فسر به المتأخرون معنى كلمة المعلقة... ص ١٤٠.

(١) الشعر والشعراء ١ : ٢٥١.

(٢) طبقات فحول الشعراء ١٥.

(٣) مصادر التراث العربي ٤٧، والمصادر الأدبية واللغوية ٦٤.

(٤) دراسة في مصادر الأدب ٩٩.

(٥) تاريخ الأدب العربي للدكتور شوقي ضيف ١ : ١٧٦.

الأول: المعروف «بجمهرة أشعار العرب» لأبى زيد القرشى المتوفى حوالى ١٧٠هـ.

والثانى: شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات لابن الأنبارى المتوفى ٣٢٨هـ.

أما الجمهرة فهى تشمل مجموعة مختارة من القصائد يبلغ تسعا وأربعين، لشعراء جاهليين ومخضرمين وإسلاميين، وبهنا من تقسيم المؤلف للقصائد قسمان: المعلقة والمجمهرات، وهنا نجد اختلافا فى عدد القصائد فى كلا القسمين، فهناك الطبعة الأولى للجمهرة التى طُبعت بالمطبعة الأميرية الكبرى بيولاى عام ١٣٠٨ هـ، وفيها يبلغ عدد المعلقة ثمانيا، حيث نجد فى صفحة ٩٣ بعد معلقة طرفة: «معلقة عنترة.. وقال عنترة بن عمرو بن شداد العبسى: هل غادر الشعراء.. إلخ، وفى صفحة ١٠٠ نجد: «تمت المعلقة ويلها لمجمهرات..»، «المجمهرات قال: عبيد بن الأبرص.. إلخ» وقد أقام الباحث الدكتور الطاهر مكى دراسته على أن قصيدة عنترة ضمن المعلقة وقال إن أبا زيد القرشى «أضاف إلى السبعة السابقة قصيدة عنترة بن شداد، فأصبحوا - لى الشعراء - ثمانية..»^(١)، ولكن يلاحظ أن المعلقة التى اختارها أبو زيد تختلف عن معلقة حماد السابق ذكرها، فهى عند الأول معلقة: امرئ القيس وزهير والنابعة والأعشى وليبد وعمرو بن كلثوم وطرفة، وأضيف لها معلقة عنترة فى الطبعة المذكورة، ويذكر الدكتور شوقى ضيف أن قصيدة عنترة «ألحقت فى النسخة المطبوعة بالمعلقة خطأ..»^(٢)، كما نجد أن طبعة الجمهرة بتحقيق وضبط على محمد البجاوى - نشر دار نهضة مصر بالقاهرة - تقصر المعلقة على سبع فقط، وتدرج قصيدة عنترة ضمن المجمهرات. ويذكر كل من الدكتور عز الدين إسماعيل والدكتور عمر الدقاق أن قصيدة عنترة من المجمهرات^(٣)، ولم يتناول الدكتور ناصر الدين الأسد بحث الجمهرة وقصائدها

(١) دراسة فى مصادر الأدب ١٠١.

(٢) تاريخ الأدب العربى ١: ١٧٩.

(٣) المصادر الأدبية واللغوية ٨٠، ومصادر التراث العربى.

مع مالها من قيمة كمصدر هام من مصادر الشعر الجاهلي، وإكفى يبحث الروايات التي تناول حياة جامعها أبي زيد، وقال: «أما الجماهرة فتحتاج إلى بحث مستفيض قائم بذاته مستقل عن بحثنا هذا...»^(١)!!

وهكذا نجد أن معلقة عنترة اعتُبرت في إحدى طبعات الجماهرة ثامنة المعلقات، وفي طبعة أخرى اعتُبرت أولى المجمهرات.

أما شرح القصائد السبع الجاهليات، فقد أثر ابن الأنباري أن يجمع فيها المعلقات السبع بترتيبها الأول على رواية حماد، ولكنه غير التسمية من المعلقات السبع إلى القصائد السبع الطوال.

وهناك راو مشهور هو أبو عبيدة معمر بن المثنى المتوفى ٢٠٩ هـ تنسب إليه رواية سبع قصائد، ولكن بترتيب مخالف لترتيب حماد، فقد أسقط معلقتي الحارث وعنترة، وأضاف معلقتي الأعشى والنابعة^(٢).

وهناك شرح متداول مشهور يضاف إلى السابقين، لكنه يطابق رواية حماد في تسميته وهو «شرح المعلقات السبع للزوزني، الحسين بن أحمد المتوفى ٤٨٦ هـ وهو كما يقول الدكتور الطاهر مكي - أكثر الشروح رواجاً»^(٣). وقد طبع هذا الشرح طبعات كثيرة، ولكن مع الإتفاق في العنوان نجد بعض الاختلاف في رواية الأبيات وترتيبها، وخاصة الطبعة التي شرحها محمد محي الدين عبد الحميد، فهي تخالف في عدد الأبيات الطبقات الأخرى^(٤)، ومنها ما طبع في بيروت والقاهرة^(٥) ويذكر الدكتور الطاهر مكي أن هناك شرجين آخرين ما يزالان مخطوطين للمعلقات السبع^(٦).

(١) مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية ٥٨٤.

(٢) انظر دراسة في مصادر الأدب.

(٣) المصدر نفسه ١٠٥.

(٤) انظر شرح المعلقات السبع للزوزني.

(٥) من الطبقات ما صدر عن دار صادر بيروت بتقديم أكرم البستاني، وقد تناول فيها حياة الشاعر.

(٦) دراسة في مصادر الأدب ١٠٥.

ثانيا: ضمن مجموعة من ست قصائد

فقد قام الأصمعي، عبد الملك بن قريب المتوفى ٢١٦هـ بشرح مجموعة من ست قصائد لكل من امرئ القيس وزهير وطرفة والنايفة وعنترة وعلقمة الفحل، وقد نشر هذه المجموعة المستشرق «الورد» في لندن تحت عنوان «العقد الثمين في دواوين الشعراء الستة الجاهلين سنة ١٨٧٠ م»^(١) وقد نشر هذه المجموعة أيضا مع زيادات مصطفى السقا تحت عنوان: مختار الشعر الجاهلي فيما بعد.

وروى هذه المجموعة بعد السابقين الوزير أبو بكر عاصم بن أيوب البطلبوسي المتوفى ٤٦٤ هـ، وكذلك قام معاصرة الأعلام يوسف بن سليمان الشتمري المتوفى ٤٧٦ هـ بشرح عليها سماه «شرح أشعار الشعراء الستة الجاهليين».

ثالثا: ضمن مجموعة من تسع قصائد

وهي رواية أبي جعفر النحاس المتوفى ٣٣٨ هـ، فيبدو وأنه أراد أن يجمع الجميع ويسترضي أرواح جملة الشعراء بلا تفضيل، فأضاف إلى مجموعة حماد قصيدتي: النايفة والأعشى، فأصبح مجموع القصائد تسعاً. وسمى شرحه لها «شرح القصائد التسع المشهورات، وقد نشر، وقام بتحقيقه أحمد خطاب»^(٢).

رابعا: ضمن مجموعة من عشر قصائد

في نهاية القرن الخامس الهجري يشعر أبو زكريا التبريزي المتوفى ٥٠٢هـ أن ابن النحاس ظلم عبيد بن الأبرص بإسقاطه قصيدته من مجموعته، فأضافها إلى روايته، وبذلك أصبحت القصائد عشرة^(٣)، وسمى شرحه «شرح القصائد العشرة». وقد نشر بتحقيق الدكتور فخر الدين قباوة.

ثم نجد الشيخ أحمد بن الأمين الشنقيطي يُكمل هذه المجموعة بتسميتها بالمعلقات جميعا، وقام بكتابة نبذة عن حياة كل شاعر في مقدمة هذه المجموعة،

(١) انظر تاريخ الأدب العربي للدكتور شوقي ضيف ١٨٠.

(٢) دراسة في مصادر الأدب ١٠٥.

(٣) المصدر نفسه ١٠٢.

ثم نشرها تحت عنوان: «شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها». معتمداً فيها أساساً على روايات: الأعلام والتبريزي والزوزني، ولكنه لم يذكر على أى أساس كان انتقاؤه للآيات أو تركها، وهو يشير في الهامش - ما أمكنه - إلى الروايات.

بناءً على ماسبق اخترنا الشروح الأساسية التي وردت فيها معلقة عنترة بن شداد والتي تشمل الاتجاهات المختلفة للرواة للمقارنة والعرض أثناء الدراسة، وهذه الشروح هي:

- (١) شرح ابن الأنباري، وشرح الزوزني، وكلاهما يشمل رواية حماد.
 - (٢) شرح الأعلام الشنتمري، ويشمل رواية الأصمعي.
 - (٣) شرح القرشي في الجمهرة.
 - (٤) شرح التبريزي ويشمل مجمل الروايات السابقة.
 - (٥) شرح الشنقيطي، وهو مقام على الروايات السابقة.
- وقد طُبِعَ ديوان عنترة عدة طبعات في القاهرة وبيروت، وأشهرها أربع هن:-
- الأولى: ديوان عنترة بن شداد - تحقيق وشرح عبد المنعم عبد الرؤوف شلبي - تقديم إبراهيم الإياري، نشر المكتبة التجارية بالقاهرة، وقد اعتمد هذا الشرح روايتي الأصمعي والبطلبيوسي والاختيار منهما. والطبعة تخلص من الفهارس.
- الثانية: ديوان عنترة بن شداد - تحقيق ودراسة محمد سعيد مولوى - طُبِعَ في بيروت ١٩٧٠م، واعتمد فيها المحقق على روايتي الأعلام والبطلبيوسي، وفي آخر الطبعة فهارس متعددة.

الثالثة: ديوان عنترة بن شداد تحقيق سيف الدين الكاتب - نشر مكتبة دار الحياة - بيروت - ١٩٨١م.

الرابعة: ديوان عنترة بن شداد ومعلقته. قام بتحقيقه شرحاً وتقييماً وتحديثاً الأستاذ خليل شرف الدين. نشر دار ومكتبة الهلال - بيروت، ١٩٨٨.

وهذه الطبعة الأخيرة - على قدر علمنا - أحدث ما صدر للديوان من طبعات.

وبالمقارنة بين روايات الديوان والمختارات نلاحظ اختلافا في الرواية وفي الترتيب، وسنشير إلى ذلك في حينه. ويهمننا هنا نص المعلقة من حيث:

أولاً: الأبيات موضوع الخلاف بين الروايات، فلربما تضيف شيئا إلى الخصائص الفنية، أو تقلل منها.

ثانياً: خواص الشروح لكل، والاختلاف بينها، والشروح القديمة والحديثة تضيء للباحث الطريق، وتحدد له اختلاف شخصيات الرواة واتجاهاتهم من ناحية، وأوجه المعاني المختلفة، وكذا في البيت الواحد من ناحية أخرى، بالإضافة إلى الاستشهادات التي تأتي ضمن الشروح - كما عند ابن الإياري مثلا - تتيح له المقارنة بين الشارحين، وأبيات المعلقة بعضها والبعض.

ثالثاً: تقدير القصيدة وأبياتها من حيث الأصالة والانتحال، لأن الأبيات التي تختلف فيها الرواة غالبا ما يشك في صحتها، وهنا يستطيع الباحث أن يعتمد على «أسس توثيقية» إلى حد ما في الشك في بعض الأبيات بالإضافة إلى اعتماده أيضا على «أسس فنية» كما سيأتي.

وسنحاول في مراحل نقد النص أن نشير إلى الأبيات من حيث ترتيبها والاختلاف بينها عند الشارحين ما أمكن، فمع أن الراوى أو الشارح ينقل عن رواية معروفة سابقة فإننا نجد اختلافاً في الرواية وفي الألفاظ.

٢ - جدليات النص

١ - جدلية القصيدة - العصر

تقوم بين القصيدة وعصرها علاقة جدلية تبادلية، فكلاهما يستقى من الآخر، ويعبر عنه، فالعصر يبيئه وتياراته السياسية والاجتماعية والدينية... إلخ، يؤثر حتما في الإنتاج، والشعر الجاهلى مثال صادق على ذلك، وبالتالي تعتبر القصيدة بما تحوى صورة من صور عصرها، ويهمننا هنا - كنقد - تلك العلاقة الجدلية بين القصيدة والعصر فحسب حتى لانقع في التعميمية التاريخية، مما يخرج بنا عن الدراسة النقدية الفنية إلى الدراسة التاريخية الصرفة، كذلك يخرجنا الاختصار

على تلك العلاقة من تناول النص من الجانب التاريخي، أو الوقوع في أمر المنهج التاريخي، فالقصيدة حتما تتأثر بعصرها في نواح متعددة، وتتحول هذه المؤثرات إلى عناصر داخل بنية النص، وتدخل إلى هذا النص من خلال رؤية الشاعر لها، لأن الشاعر - مهما يكن تأثيره بما حوله - ليس مؤرخاً، كما أنه ليس مجرد مسجل يسجل ما حوله، بل يفعل به ويمتزج بتصوره، ولذلك لكي نفهم النص حق فهمه، لابد من الإلمام بتلك العناصر التي دخلت إليه وأثرت فيه. فالقصيدة إذن - من ناحية أخرى - تعكس لنا - كما أشرت - رؤية الشاعر لتلك العناصر والمؤثرات، وبالتالي تعطينا وجهاً جديداً لها، وهكذا، بمعنى أن هناك جدلاً قائماً بين العناصر الخارجية البحتة، وبين القصيدة التي تعكس لنا هذه العناصر وتعطيناها مرة أخرى من خلال رؤية الشاعر لها، وهكذا دواليك..

بناء على هذا نجد أن ذلك الموقف الجدلي بين العصر والنص - يزيد في إدراكنا لعلاقة الشكل بالمضمون - كما يقول ت. س إليوت - «بالنسبة لظروف الزمان والمكان»^(١).

بالنسبة لمعلقة عنترة بن شداد نرى أنه لا بد من التعرف على المشكلات الآتية:-

أولاً: المشكلة التاريخية القتالية

وهي الفترة التاريخية التي عاشها الشاعر منذ مولده إلى وفاته التي اختلف في تاريخها، فهي تحدد بسنة ٦١٥^(٢) أو ٦١١ أو ٦١٠ أو ٦٠٠ للميلاد أي أنه عاصر أواخر القرن السادس الميلادي. في هذه الفترة قامت حرب داحس والغبراء المشهورة فهل كان لهذه الحرب تأثير في نص المعلقة؟

أشار صاحب المعقد الفريد إلى يوم من أيام تلك الحرب قائلاً: «يوم المريقب لبنى عبس على فزارة، فالتقوا بذى المريقب، من أرض الشربة فاقتلوا فكانت

(١) فائدة الشعر وفائدة النقد ٣٥.

(٢) مقدمة ديوان عنترة لخليل شرف الدين ١٩.

الشوكة في بني فزارة قتل منهم عوف بن زيد بن عمرو بن الحصين أحد بني عدى بن فزارة، وضمضم أبو الحصين المرى، قتله عنترة الفوارس، ونفر كثير ممن لا يعرف أسماؤهم فبلغ عنترة أن حصينا وهرما ابني ضمضم يشتماناه ويواعدانه، فقال في قصيدته التي أولها:

يا دار عبلة بالجواء تكلمى	وعمى صاحبا دار عبلة واسلمى
ولقد خشيت بأن أموت ولم تدر	للحرب دائرة على ابني ضمضم
الشامى عرضى ولم أشتهمما	والثافرين إذا لم القهما دمي
إن يفعلا فلقد تركت أباهما	جزر السباع وكل سر قشعهم
لما رآنى قد نزلت أريده	أبدى نواجذه لغير بسم

وفي هذه الواقعة يقول عنترة الفوارس:

فلتعلمن إذا التقت فرساننا يوم المريقب أن ظنك أحقق^(١)

ف نجد أن أرض الشربة وهى أرض العلم السعدى وردت كثيرا فى شعر عنترة، كذلك ما ذكر فى معلقته من أسماء الأشخاص والأماكن يدلنا على اشتراك عنترة فى هذه الحرب، وأنه ذكر ما يتعلق ((بابنى ضمضم)) فى معلقته، وهذا - بالإضافة إلى المناسبة - قد يزيد فى توثيق الأبيات وتحديدها كما سيأتى فى حديثنا عن التقسيم العلمى للنص.

ومن الذين بحثوا فى هذا النص فى هذا الموضوع الباحث عادل جاسم البياتى، وخصص لذلك كتابا هو «الشعر فى عصر داحس والغبراء»، وعقد الفصل الثانى، عن أسباب الحرب وسيرها ونهايتها... إلخ، وقد أشار إلى اشتراك عنترة فيها^(٢)، ثم عقد مقارنة بين بطلى هذه الحرب وهما زهير بن جذيمة وعنترة بن شداد، وفصل فى العوامل المختلفة التى أثرت فى عنترة، وجعلته ذلك الفارس البطل الذى يضرب به المثل فى الشجاعة والإقدام، ويقول: «وقبل الكلام عن جانب الحرب من شعر عنترة، نود أن نشير إلى الفارس الشاعر، لما لها من وشيع الصلة بشعره، ومعانى هذا الشعر، لكى لا يتوهم أحد أن

(١) العقد الفريد ٥: ١٥٣ - ١٥٤.

(٢) الشعر والشعراء فى عصر داحس والغبراء ٢٣٣، ٣٣٥.

عنترة شاعر حرب بما توحيه هذه العبارة من عنف..^(١)، ويقول: «إن عنترة شاعر قبيلته، وهو فارسها أيضاً، ولم يقدم إلا الاحترام، ولكي لايتهم بالخور والخوف والجبن، فضلاً عن عقيدته المؤمنة بوجوب النصر، ولأن ذبيان ظلمت عبساً، فقتلت مالك بن زهير صديق عنترة وصاحب نجواه..^(٢)». ويقول: «وفي شعر عنترة ما يوضح شمائله، وأنه كان محارباً عفواً، متفهماً طبيعة الحروب. وطبيعة هذه بين بني بغيض التي جرت إليها الجاني والبرئ حيث قال:

هلا سألت الخيل يا ابنة مالك إن كنت جاهلة بما لم تعلمي
يخبرك من شهد الواقعة أتى . أغشى الوغى وأعف عند المغرم

.....
إني عوداني أن أزورك فاعلمي ما قد علمت وبعض ما لم تعلمي
حالت رماح بني بغيض دونكم وزوت جواني الحرب من لم يجرم^(٣)

والآيات من المتعلقة مع الاختلاف في الرواية، وقد تناول الباحث العلاقة بين فروسية الشاعر وتعففه الأخلاقي والحب ونحو ذلك من جهة، وبين شعره من جهة أخرى.^(٤) ومن الباحثين الذين تناولوا هذا الموضوع أيضاً الدكتور عفيف عبد الرحمن في كتابه «الشعر وأيام العرب في العصر الجاهلي»، فقد بين أسباب الحرب ومدى اشتراك الشاعر فيها، ثم يقول تحت عنوان «دور عنترة في تلك الحرب: «لقد عرضنا من خلال حديثنا عن حياة عنترة وشخصيته، بأن عنترة شارك فيها مشاركة فعالة في حرب داحس والغبراء، بل إن تلك الحرب البوتقة التي انصهرت فيها مزاياه من الشجاعة في القتال، والصبر على مر الكفاح في سبيل نصره مبادئ قومه، ورفع شأن قبيلته..^(٥)». ثم يحاول الباحث إثبات دور عنترة في الحرب عن طريق الروايات، ونصوص شعره الموثق^(٦).

(١) المصدر نفسه ٤٠٤.

(٢) المصدر نفسه والصفحة.

(٣) المصدر نفسه ٤٠٥.

(٤) المصدر نفسه ٤٠٣-٤٢١.

(٥) الشعر وأيام العرب في العصر الجاهلي ٥٢٠.

(٦) المصدر نفسه ٥٢١.

ومن هؤلاء الباحثين الدكتور محمود حسن أبو ناجي في كتابه «شعراء العرب الفرسان في الجاهلية وصدر الإسلام» حيث يقول: «أما شجاعته - يقصد عنترة - فقد تحدث عنها بالتفصيل في معلقته من حيث كره وفره، وقتله للأبطال، وإقدامه وقت الشدايد...»^(١). ويقول: «كان لعنترة وقائع مشهورة مع قبيلته عيس ضد أعدائها مثل ذبيان وتميم وطىء في داخل الجزيرة....»^(٢).

من هؤلاء أيضا الباحث حسن عبد الله القرشي في كتابه «فارس بني عيس» حيث تناول عنترة وعلاقته بالقتال في أكثر من موضع^(٣) وقد تعرض لحرب داحس والغبراء الدكتور يوسف خليف في كتابه «دراسات في الشعر الجاهلي» قائلا: «وكما أظهرت حرب البسوس بطلها المهلهل، أظهرت حرب داحس والغبراء بطلا آخر، عنترة العيسى...»^(٤)، ويهم الناقد هنا بحث هذه المشكلة القتالية ودور عنترة فيها والعلاقة بين تلك الصورة التي صورها الباحثون والرواة للشاعر، وبين ماورد في المعلقة بالذات.

ثانيا: المشكلة الاجتماعية - العبودية

وهي مشكلة لا بد للناقد أن يتناولها إن أراد دراسة شعر عنترة بن شداد، وقد تعرض الباحثون لهذه المشكلة، إما من ناحية خاصة في الروايات عن شبيب عنترة، وعلاقته بأبيه وأمه وأبيه وعمه ونحو ذلك كما هو موجود في كتب الأدب والتاريخ^(٥). وإما من ناحية عامة بالبحث في الرق عند العرب قبل الإسلام، لأنه لا بد للتعرض للجانبين ليكون الناقد على بينة بأصول المشكلة وانتشارها وموقف عنترة منها، وحتى يكون نقده للنص بناء على فهم أدق وأفق أوسع.

وقد تعرض الأستاذ العقاد للناحية العامة، وتناول الرق في الجاهلية ونشأته في كتابه «داعى السماء - بلال بن رباح مؤذن الرسول»، فقال في تفسير معنى

(١) شعراء العرب الفرسان في الجاهلية وصدر الإسلام.

(٢) المصدر نفسه ٥٦.

(٣) فارس بني عيس في عدة مواضع.

(٤) دراسات في الشعر الجاهلي ٢٠٥.

(٥) انظر الأغاني في أخبار عنترة

العبد: «فقد غلبت على بعض العرب أنفسهم سمرة، تضرب شديداً إلى السواد، وكان من ساداتهم من وصف بحلقة اللون، وشابه الزنج بالإهاب الخشن والبشرة الفاحمة، فإذا قالوا: العبداء، فهم لا يقصدون الزنجي، ولا يخصون سواد اللون بالمهانة، ولكنهم يقصدون كل أسير لم يفك إساره، وكل جليب يباع ويشترى في الأسواق، ومنهم صفر الوجود، وبيض الوجوه، ويقصدون على الأخص كل إنسان مجهول النسب لا ينتمى إلى أصل من أصولهم المشهورة...»^(١) ويقول عن موقف العبد في الجاهلية: «فلا يزدرى العبد عندهم لأنه حالك السواد، ولا لأنه جنس يعادونه أو يعاديهم، ولكنه يزدرى لعله اجتماعية لا لعله عنصرية، وقد تزول هذه العلة من حيث لا تزول غلل العناصر وعداوات الأجناس...»^(٢). ونجد هنا أن العقاد أوضح فيما سبق جانباً هاماً في مسألة العبودية والرق في الجاهلية لم يفتن إليه كثير من الباحثين الذين اعتقدوا أن سواد عنترة هو الأساس في عبوديته بالإضافة إلى أنه ابن أمة، ولونظرنا في شعر عنترة لانه يتحدث عن سواده، أو أن هذا السواد كان سبباً في عبوديته، بل نراه يدافع عن مكانته الاجتماعية، ويحاول استعادتها ببطولاته، لأنه يرى أنه لو حقق البطولة فسيحصل على هذه المكانة مهما يكن من أمر سواده، ووعد أبيه له يؤكد ذلك، لأن سبب إنكار هذا الأب له أنه ابن أمة فحسب. وعندما كان الشاعر يفتخر أمام عبله، لم يقارن بينه وبين البيض من الناس، وإنما كانت المقارنة في البطولة وكرم النفس. وعلى أية حال فإن دراسة هذا الجانب والتعرض لهذه المشكلة يساعد الناقد في تقييمه لشعر عنترة بن شداد ومعرفة رد فعله الحقيقي داخل النص. كما يفيد أيضاً في معرفة الأبيات الصحيحة من الأبيات التي يشك في صحتها في التقييم العلمي للنص.

ثالثاً: المشكلة العشقية - عبله

وهي عند عنترة مرتبطة بما سبق، وتبدأ دراسة هذه المشكلة بمعرفة موقف المجتمع الجاهلي من المرأة بعامة وما يختص بذلك من أعراف وتقاليد، ثم

(١) داعي السماء ٦٨

(٢) المصدر نفسه ٦٨

موقف عبلة بخاصة وظروف تعلق الشاعر بها ونحو ذلك مما ترويه الروايات أيضاً، بحيث يستطيع الناقد فهم كثير من الإشارات والحديث عن عبلة والتغزل فيها في المعلقة ونحوها. وهناك نقطة هامة على الناقد تبينها وهي أن موقف عنترة من عبلة كان بداية لتيار هام في الشعر العربي وهو تيار الحب العذري في شعر المتيمين^(١).

هناك مشكلات أخرى تلحق بما سبق مثل المشكلة الدينية أو العقائدية، فقد رأى بعض الباحثين أن شعر عنترة لا يمثل الحياة الدينية وغيرها للعرب كطه حسين مثلاً حيث يقول: «هذا الشعر الذي يضاف إلى الجاهليين، يظهر لنا حياة غامضة بريئة أو كالبريئة من الشعور الديني القوي، والعاطفة الدينية المتسلطة على النفس، والمسيطرة على الحياة العملية، وإلا فأين نجد شيئاً من هذا في شعر امرئ القيس أو طرفة، أو عنترة»^(٢). وقد أشار المستشرق مارجوليوث إلى أن شعر عنترة فيه كثير من الاصطلاحات الدينية الإسلامية^(٣). في حين أن هناك باحثين آخرين يخالفون ذلك الرأي مثل الدكتور نوري حمودي القيسي، حيث عقد فصلاً في كتابه «دراسات في الشعر الجاهلي» بعنوان الشعر الجاهلي - وثيقة تاريخية في دراسة المعتقدات الدينية^(٤). أما الباحث والأديب الأمير شكيب أرسلان فقد هاجم طه حسين ومارجوليوث في كتيب بعنوان «الشعر الجاهلي - أمتحول أم صحيح النسبة؟» معلناً أن ما بأيدينا من الشعر الجاهلي خليق بعصره^(٥)، وقد أورد الباحث الدكتور عبد الغني زيتوني في كتابه «الوثنية في الأدب الجاهلي» بعض الاتجاهات الدينية الجاهلية في شعر عنترة^(٦).

(١) انظر في هذا الاتجاه ونشأته بحثنا: الزمان والمكان ١ : ٢٤٩ وما بعدها. وانظر الحديث عن المرأة في العصر الجاهلي، وكذا تيار الغزل - على سبيل المثال - الغزل لسامي الدهان، والغزل في العصر الجاهلي للدكتور أحمد محمد الحوفي، وكذا كتابه المرأة في العصر الجاهلي، والقيان والفناء في العصر الجاهلي للدكتور ناصر الدين الأسد وغيرها.

(٢) في الأدب الجاهلي ٨٨.

(٣) انظر أصول الشعر العربي لمارجوليوث ٧٣ - ٧٤.

(٤) دراسات في الشعر الجاهلي للدكتور نوري القيسي.

(٥) الشعر الجاهلي، أمتحول أم صحيح النسبة؟ ٣٥.

(٦) انظر الوثنية في الأدب الجاهلي ١٨٣، ٢٢٣، ٢٢٩، ٣٤٦.

هناك عاملان يتنازعان الشاعر دوما قديما وحديثا، وتتوقف عبقرية الإبداع عنده، واتجاهه نحو التطور والتجديد على مدى التوفيق بينهما، أولهما: الارتباط بالتراث، أو المحافظة على الجذور التي بدونها ينقطع الشاعر، ويصبح منبت الصلة عن تاريخ أمته وروح أدبها. العامل الثاني: التطور والتجديد وتجاوز هذه التقاليد. وتكمن قدرة الشاعر قديما وحديثا في مدى التوفيق بينهما - كما قلت - بحيث لا يطنى أحدهما على الآخر، وقد أخذ الشعراء الجاهليون يطورون - في قصائدهم - كل على حدة في هذه التقاليد، ومن الباحثين الذين تناولوا تطور الشعر الجاهلي الدكتور بهي الدين زيان في كتابه: «الشعر الجاهلي، تطوره وخصائصه الفنية»، فقال: «وقد نظر أكثر الدراسين إلى شعر هذا العصر - وهو الصرح الأول الذي قام عليه بناء الشعر العربي كله - نظرة واحدة، لم تختلف نظرتهن إلى أقدم شعراء هذا العصر عن نظرتهن إلى آخرهم، فكلهم شعراء عصر واحد، وتناسوا أن هذا الصرح الأول لم يبن مرة واحدة، وأن الشعر فن يتطور بتطور الحياة، وأن التطور فيه يخضع لاعتبارات معينة...»^(١). وقد حاول الدكتور يوسف خليف الربط بين تقسيم العصر الجاهلي وبين التطور الفني فيه قائلا: «إن الحروب الثلاث الكبرى التي شهدتها العصر الجاهلي: حرب البسوس، وحرب داحس والغبراء، ويوم ذي قار، والتي تمثل معالم بارزة في تاريخ هذا العصر وحياته الاجتماعية، تمثل أيضا معالم بارزة في تاريخه الأدبي وحياة الشعر فيه، وإنا نستطيع أن نتخذ حدودا لثلاثة عصور أدبية متميزة، تطور الشعر الجاهلي فيها تطورا فنيا، ظهر معه ثلاثة مذاهب فنية تمثل بوضوح هذا التطور...»^(٢). وقد تعرض الباحث نفسه لهذه القضية في مقدمة «الروائع» من الأدب العربي^(٣). وقد ظل الشعر يتطور مراعيًا في الوقت نفسه تقاليدته حتى العصر الحاضر الذي أصبحت فيه هذه التقاليد تراثًا، حتى وجد الشاعر المعاصر

(١) الشعر الجاهلي ٧.

(٢) دراسات في الشعر الجاهلي للدكتور يوسف خليف ١٩٥.

(٣) انظر الروائع من الأدب العربي ١ : ٣٩ وما بعدها.

نفسه أمام مشكلة: كيف يجدد وينطلق ويرتبط في الوقت نفسه بهذا التراث الذى لا يجب أن ينبتر عنه؟ حدد لنا أدونيس (على أحمد سعيد) فى نص هام موقف الشاعر الحديث من التراث قائلا: «ليس فى اتجاه الشاعر العربى المعاصر هذا ازدياد للماضى، أو انقطاع عن التراث، كما أن الشاعر العربى المعاصر لا يكتب فى فراغ، بل يكتب ووراء الماضى وأمامه المستقبل، فهو ضمن تراثه ومرتبطة به، لكن هذا الارتباط ليس محاكاة للأساليب والنماذج التقليدية، وليس تمثيلا معها، ولابد أن ضمن قواعدها ومناخها الثقافى - الفنى - الروحى، فليس التراث عادة فى الكتابة، أو موضوعات طرقت، ومشاعر عونية وعبر عنها، وإنما هو طاقة معرفة وحيوية خلق، وذكرى فى القلب والروح. للارتباط بالتراث - من هذه الناحية - معنيان نوضحهما فيما يلى:-

أولا: إذا كان يتحتم على شعرنا المعاصر، لكى يكون جديدا حقا، أن يقبض على لحظته الزمنية الحضارية ويصدر عنها، فلا يكون إعادة ولا اجتراء، أو أى نوع من أنواع الخضوع للتقليد، فإن الارتباط بالتراث هنا يكون ارتباط خلق وإضافة واستباق.

ثانيا: إذا كان من غير الجائز - شعريا - أن نحكم على الحاضر بمقاييس الماضى، فذلك يعنى أن هناك نوعا آخر من الارتباط بالتراث، هو ارتباط التقابل والتوازى والتضاد. إن الشاعر يظل ضمن تراثه مرتبطا به، وإن كان غير منسجم مع معطياته التقليدية، أو متناقضا معها، فليس التراث الحى خيطا وحيد اللون، أو صوتا يكرر نفسه، بل هو قوى متنوعة ومتناقضة، تنوع الحياة وتناقضها. إننا بقدر ما نحن بعيدون تاريخيا وحضاريا عن أبى نواس مثلا، قريبون منه، لكى يبقى لنا وجودنا الخاص، وتجربتنا الخاصة، وبقدر ما ينبغي أن نعى صلتنا به، علينا أن نعى انفصالنا عنه. إن للأثر الشعرى وجودا بحد ذاته مستقلا عن أشكال الوجود التى صدر عنها، وإذا كان هذا الاستقلال قائما بالنسبة إلى الحاضر، فكذلك هو بالأحرى ضرورى أن يكون قائما بالنسبة إلى الماضى..^(١) وعندما نعود إلى الشاعر الجاهلى نجد أن هذا الوضع ينطبق عليه، من حيث إن هذا

التراث فى وقته كان مايزال تقاليد شعرية فنية سائدة. والموقف الذى يجابه الشاعر الخلاق موقف يكاد يكون واحدا مهما اختلفت العصور، والنزعة الشعرية إلى التجديد والعلاقة مع التراث ليست قضية عصر محدد. وهكذا يبدأ التطور شيئا فشيئا من خلال التقاليد، ويظل يزداد من حيث يتضاءل تأثير التقاليد.. حتى تتحول تلك التقاليد بما فيها هذا التطور السابق إلى تراث يحدد الشاعر موقفه منه، وارتباطه به. ويستمر الشاعر فى تطوره وارتباطه معا وهكذا. وهذا يعنى أن الشاعر مهما تكن درجة تطوره، فلا بد أن يكون هناك صلة ما بأسلافه، ولا بد له أن يظل محافظا على هذه الصلة، يقول ت. س. إليوت فى تفسير مايسميه «بالنضج الأدبى»: «أما النضج الأدبى، فإننى أعنى به إحساس الشاعر بأسلافه، وإحساسنا نحن بوجود من سبقوه خلف هذا الإنتاج، تماما كما نحن بملامح الأجداد فى شخص ما دون أن يطنى ذلك على فرديته أو ذاتيته..»^(١). وبما أن الشاعر الجاهلى كان مايزال معاصرا لهذه التقاليد، فلا بد أنه تأثر بها وتناولها، ولكن لابد -فى نفس الوقت- أن يكون قد بدأ فى «التجديد»، أى أصبح هذا الشاعر البداية القصوى لتاريخ التجديد الذى هو -فى نفس الوقت- تاريخ التقليد، اللذين يشكلان معا التطور الطويل فى الشعر العربى. ومهمة الناقد هنا أن يضع يده على «بدور» هذا التجديد مهما يكن ضئيلا، فلكل شاعر موقف ما، هو موقف ذاتى خاص به من خلال علاقته بتلك التقاليد، وبالتالي لابد للناقد من دراسة تلك التقاليد ومعرفتها، ليستطيع بدوره تحديد «الجديد» الذى يتميز به الشاعر. من هنا تنشأ جدلية ما بين التقاليد السائدة أو ما يتداوله الشعراء من تقاليد فى النص الجاهلى خارج القصيدة التى نحن بصددھا، وبين «وضع» تلك التقاليد ووجودھا داخل هذه القصيدة نفسها. لأنها «دخلت» على نحو ما إلى هذا النص - وكما يقول الناقد الأمريكى المعاصر كلينث بروكس إنه لابد من «الإلمام بالعصر الذى كتبت فيه القصيدة من جميع النواحي، وبخاصة النواحي اللغوية والفكرية والاجتماعية، وقيمة هذا الإلمام فى تنوق القصيدة، أى إعدادنا إعدادا نفسيا خاصا لفهم القوانين الفنية الخاصة بتلك الفترة الأدبية، وفهم القوانين النقدية التى يمكننا أن نطبقھا فى اطمئنان على الإنتاج الفنى لهذه

(١) إليوت للدكتور فائق متى ٣٢.

الفترة^(١). إذن علينا أن ننظر إلى تلك التقاليد من خلال رؤية الشاعر لها، ومدى التزامه بها والخروج عليها، أو تصورها على نحو ما، وما الذى أضافه؟ وما الذى تناوله ولم يضيف إليه شيئا؟ أى أن هناك دوما جدلا بين تلك التقاليد السائدة وبين القصيدة الإبداعية الجديدة، ودراسة النص فنيا لتحليله وتقييمه تظهر هذا بوضوح.

إن التقاليد التى نراها سائدة فى القصيدة الجاهلية بعامة، والتى على الناقد أن يدرسها جيدا لما لها من علاقة بمعلقة عنترة بن شداد تتلخص فى الآتى:

- ١ - البرهة الطللية - أو ظاهرة الأطلال ومحتوياتها وما يتعلق بها.
- ٢ - التفرل فى المرأة أو النسب، سواء أكان مرتبطا بالأطلال أم لم يكن، وما يؤدى إليه هذا النسب من الحديث عن الشيب ونحوه.
- ٣ - وصف الناقة وما يرتبط بها من حيوانات أخرى.
- ٤ - وصف الرحلة والطريق والصحراء وما يتعلق بذلك.
- ٥ - الفخر الجاهلى سواء أكان بالقيم العامة الاجتماعية كالكرم ونحوه، أم بالبطولة والفروسية عند الشعراء وعلاقة ذلك بوصف الفرس.

ج - جدلية القصيدة - الشعر

وهنا تنشأ علاقة جدلية ثالثة بين شخصية الشاعر وصفاته وتكوينه وميوله.. إلخ. كما تصورها الروايات عنه، وبين ذاته التى نراها فى عمله الفنى. أى بين شخصيته المميزة خارجا، وبين ذاته المميزة داخلا. فعناصر «الذات» الشخصية أو الشاعر «كإنسان»، تدخل إلى النص مؤثرة فيه من خلال صنعة الشاعر الفنية، ونجد فى النص - من ناحية أخرى - الذات الشاعرة التى غيرت من تلك الصفات وأعطتها بوجه آخر، أو لم تغيرها، وهكذا فيظل الجدل قائما بين صفات الشاعر التى عرفناها عنه، والتى تصورها الروايات المختلفة، وبين التى نراها فى القصيدة. ومن الطبيعى كذلك أننا لانستطيع أن نتبين هذا إلا من خلال دراستنا للنص،

(١) النقد التحليلي ٢٣ - ٢٤.

حتى نمكن القصيدة من أن تعطينا تصورا للشاعر كما يريد هو لا كما تريد الروايات، لأن مهمة الناقد تتجاوز التذوق إلى الحكم، والإحساس بذات الشاعر داخل عمله الفني، والوصول إليها داخل في هذا الحكم ومؤد إليه، يقول الناقد الفرنسي الكبير سانت بوف «صحيح أنه قد يكون في وسعنا أن نتذوق هذا العمل الفني أو ذاك، دون أن نكون على معرفة بصاحبه، ولكن من المؤكد أننا لن نستطيع الحكم على مثل هذا العمل، دون أن تكون لدينا أدنى معرفة بذلك الإنسان الذي حققه..»^(١) ويقول الدكتور زكريا إبراهيم: «إن الإلمام بدقائق حياة الفنان يزود الناقد ببعض الوسائط اللازمة لفهم إنتاج هذا الفنان، إن لم نقل بأنه قد يضع بين يدي الناقد «المفتاح» الضروري للنفاذ إلى أسرار قصائد ذلك الفنان، أو لوحاته أو رواياته، أو موسيقاه..»^(٢) ولذلك يهمنا في هذا المجال تقصي الروايات عن الشاعر سواء في القديم أو فيما رواه المحدثون وما أبدوه من آراء فيه، لتكوين صورة عنه، ثم يأتي البحث عن ذات الشاعر أو صورته داخل النص، أو بمعنى آخر مدى رد فعل «ذات» الشاعر لهذا التصور الخارجي، ثم نقارن بينهما، لنخرج بالنتيجة، وهذا يدلنا على أن صفات الشاعر لا تدخل إلى النص إلا من خلال تصور الشاعر نفسه لها، وهو يوافق عليها، أو يرفضها، وهل نراه يقبل مايقوله الناس عنه؟ أم أنه حريص على أن يظهر بمظهر آخر؟ وما علاقة ذلك بصنعبه؟ وقد أشار الناقد مارسيل بروسست إلى أن «الناقد قد يميل إلى الاقتصاد على النظر إلى ذات الفنان الخارجية، في حين أن الإبداع الفني ينبع من ذات أخرى غامضة، هي وحدها التي تتجلى في العمل الفني، ومهما يكن أمر حرصنا على ربط الإنسان بعمله، فإن التجربة لتدلنا في كثير من الأحيان على أن العمل الفني هو نتاج لذات أخرى، غير التي تتجلى في عادات الفنان ورذائله وتصرفاته، وعلاقاته بالآخرين، ولو أردنا أن نفهم هذه الذات الأخرى، لكان علينا أن ننفذ إلى باطن شخصية الفنان، لكي نقف على ذاته العميقة التي هي الأصل في كل إنتاجه الفني، وعلى الرغم من أن فهم هذه «الذات العميقة» قد يسمح لنا بالحكم على الفنان، فإن معظم علماء الجمال

(١) الفنان والإنسان ٣٦.

(٢) المصدر نفسه ٣٧.

يميلون إلى القول بأن «عمل» الفنان هو وحده الذى يسمح لنا بفهم الإنسان الحقيقى...»^(١).

فى وضع عنترة بن شداد نجد أن المعلقة تحتوى الكثير من الصفات الذاتية والخواص التى يريد الشاعر أن يراها الناس فيه، وهذا - كما قلت - يتضح من خلال صنعة الفنية، بحيث يستطيع الناقد أن يكون تصوراً عن ذات هذا الشاعر من خلال تجميع هذه الصفات وتلك الخواص من النص، وأن يقارنها بما روى عن الشاعر من روايات خارج هذا النص. أى بعبارة أخرى يضع يده على «جدلية العلاقة الذاتية» بين القصيدة وما تعطيه من تصور للذات، وبين الروايات الخارجية، وما تعطيه من ذلك التصور. وهناك تجربة رائدة فى هذا المجال قام بها الأستاذ العقاد فى كتابه القيم «ابن الرومى - حياته من شعره...» وخاصة الفصل الثالث «حياة ابن الرومى» - كما تؤخذ من معارضة أخباره على شعره^(٢). لكن على الناقد أن يتجاوز «معارضة الأخبار» إلى الوصول إلى كنه الذات المنفردة من خلال النص الإبداعي.

هـ - جدلية القصيدة - اللفظ والعبارة - المعنى

وهنا نتقل إلى جدلية رابعة وأخيرة، وهى دخول الألفاظ والعبارات العامة المتداولة سواء بمعانيها المعجمية، أم بمعانيها البيئية الخاصة فى ذلك الوقت إلى القصيدة، أى دراسة لغة الشاعر بمعناها الأولى، وليس ضمن البناء اللغوى العام للنص كما سنرى فى التعريف بهذا البناء. وذلك يعنى أن على الناقد أن يدرس «اللفظة» خارج النص وداخله، وكذا التعبيرات المختلفة ومعانيها، أى لا بد من فهم النص جملة وتفصيلاً، ودراسة اللغة والمعانى وماتحتوى. فما يزال المعنى العام أو القاموسى للفظه يحاول - بصورة ما - اقتحام النص، فى حين لا يقبل النص ذلك، وعدم القبول هذا يبدو فى استخدام تلك الألفاظ والعبارات استخداماً خاصاً مميزاً لا يوجد إلا فى هذا النص، وفى هذا الوضع بالذات أى أن النص يحاول فرض شخصيته على اللفظ الداخلى إليه، ولا يقبله بصفاته السابقة. وكذلك

(١) المصدر نفسه ٤٣.

(٢) انظر ابن الرومى - حياته من شعره ٨٠ ومابعدها.

فعلى الناقد، أن يتبين الفرق بدراسة الألفاظ والمعاني خارج النص ودخله، وذلك لكي يضع يده على تلك العلاقة الجدلية بين النص - من حيث هو محتوى معنى - واللفظ، لأن ذلك يساعده على كشف هذا النص والعلاقات داخله، ونحو ذلك، يقول ت. س. إليوت «إن الشعر يستمد حياته من كلام الناس وبالتالي فهو يمنع هذا الكلام نوعاً من الحيوية في مقابل ذلك، فالشعر يمثل أعلى درجات الوعي في الكلام...»^(١)، ولغة الشاعر - كما يقول الدكتور زكريا إبراهيم - ليست لغة سوية عادية على الإطلاق، بل هي لغة جديدة غريبة لا تكاد تشبه اللغة المتداولة في العادة بين الناس. وأياً ما كان اتجاه الشاعر، فإنه لابد من أن يكون قد استشعر الحاجة إلى ارتداد ينبوع الأصلي للغة، ومن ثم فإنه لابد من أن يكون قد أحس بالرغبة في إبداع لغة جديدة، تكون أقدر على التعبير المباشر، وهذا هو السر في التجاء الشعراء أحياناً إلى الألفاظ المبتكرة، أو الكلمات الهجينة، وكأنما هم يريدون أن ينفذوا إلى أعماق اللغة القديمة، لكي يبحثوا عن الكلمات الأصلية غير البالية، ذات القدرة على النفاذ إلى الفكر...»^(٢). ويقول كلينث بروكس: «الشاعر يجب أن يصنع لغته الخاصة به، ويبينها أثناء سيره في القصيدة. ونحن نذكر أن ت. س. إليوت أشار إلى ذلك التغيير الدائم الطفيف في الشعر، والكلمات التي ماتزال تتقابل وتتضاد مكونة تركيبات جديدة مفاجئة في الشعر، وهذا التغير دائم، لا يمكن تحاشيه في القصيدة، وإنما يمكن توجيهه والتحكم فيه فحسب. فالعلم من شأنه أن يثبت الألفاظ، أي أن يجمدها في حدود دلالاتها الخاصة. أما الشاعر، فيميل - على النقيض من ذلك - إلى تفتيتها، إذ أن الألفاظ دائماً ما تعدل من دلالات بعضها البعض، وهكذا تنتهك حدود معانيها المعجمية»^(٣). ومن دلالات الألفاظ الخاصة بالنص وإستخدامه عند عنترة وغيره في مجال الأطلال كلمة «الدار» مثلاً في قوله:

• أم هل عرفت الدار بعد توهم •

(١) فائدة الشعر وفائدة النقد ٢٥.

(٢) الفنان والإنسان ١٣١.

(٣) النقد التحليلي ٤٦.

فالدار تعنى الطفل، أو الدار الخاوية بعد رحيل أهلها، ولاتعنى بحال دارا عامرة، ولذا ترتبط عند الشاعر بهذا الموقف الطفلى، أى تصبح عنصرا يمثل الرحيل والخراب والعفاء، وما يرتبط بذلك من عناصر زمانية ومكانية وعشقية.. هذا بالإضافة إلى الاستخدامات اللغوية للشاعر مثل الفعل «وقف» فى «وقفت ناقتى» من حيث التعدية، «والزائرين» فى قوله «حلت بأرض الزائرين» فاسم الفاعل هنا من الفعل زار وليس من الزيارة، وترجع من الحلول زمن الربيع. أو الاضراب عن الخبر فى الظاهر إلى الخطاب فى تعبيره «أصبحت» ، وما يوحى به من اتجاهات ذاتية، أو أن كلمة التاجر تعنى صاحب الحانوت، أو البائع، مهما يكن نوع بضاعته.. وهكذا. وبدراسة هذا كله وما يوحى به يصل الناقد إلى المحتوى اللغوى الخاص للقصيدة، أو المحتوى العام الذى أضفى عليه الشاعر «حيويته» داخل النص، وعليه أن يدرك كيف تشبك المعانى بمدلولاتها العامة ومدلولاتها الخاصة داخل النص، وكيف يتبادلان الجدل. وكذلك هناك جانب هام وهو الجانب النحوى وعلاقة قواعد النحو والصرف بتراكيب الجمل وفهم المعانى، لأن النحو هو أساس الضبط من ناحية، ولقواعده علاقة هامة بمحتوى الأبيات والعبارات من ناحية أخرى، وعلى الناقد أن يكشف تلك العلاقات التى كان لأوجه الإعراب المختلفة تأثير فى معانيها وفهمها والنتائج المترتبة على ذلك، حتى يمكنه أن يصل إلى مستوى أدق فى فهمه واستيعابه للنص، وبالتالي فى تقدير ذاتيته وقيمه.

ثانيا:

مراحل نقد النص

ثانياً: مراحل نقد النص

وهي المراحل التي يتولى فيها الناقد تقييم النص على أساس الدراسات السابقة وتنقسم هذه المرحلة إلى:

(١) مرحلة الكشف وتشمل:

١ - التذوق.

ب - الفلسفة.

وهنا ينقطع الناقد للعمل الفني تماماً على أساس من التوثيق العلمي السابق ووضع جدلياته في الاعتبار، ويظل يقرأه، ويبعد قراءته حتى يبدأ النص في كشف خباياه.. وذلك عن طريق تذوق الناقد وإحساسه، ثم يشرع الناقد في تدوين انطباعاته وإحساساته، ثم يترجم ذلك إلى نتائج ومقولات، أي فلسفة الانطباع والإحساس إلى قضايا عقلية واضحة.

(٢) مرحلة التقييم الفني للنص - الذاتية

وهنا يقسم الناقد نتائجه حسب خواص النص ومكوناته، وما يود أن يعرضه فيه، وفي هذه المرحلة يبدأ الناقد في عرض نتائجه حول النص من حيث مكوناته الأساسية الأساسية، أو أركان الصياغة الأولية وهي:-

١ - الصورة الشعرية بما فيها النواحي البلاغية.

ب - الموسيقى الشعرية - الإيقاع.

ج - أنواع أبنية النص بما فيها البناء اللفوي.

وهنا لا بد للناقد من العثور على ما يميز هذا النص دون سواه من حيث الأصالة والفردية، وبالتالي لا يقتصر دور الناقد على عرض الأركان أو المكونات السابقة فحسب، بل إظهار قيمتها الذاتية التابعة من قيمتها الفنية، وهذه المرحلة هي جوهر نقد النص، لأنها نتيجة للدراسة السابقة، وتؤدي بدورها إلى نتائج لاحقة في مراحل تالية.

(٣) مرحلة التقييم البيئي - الحضارى للنص

يعكس النص صورة بيئة الشاعر، وحضارة عصره وما يرتبط بهما من صناعات أو حرف أو تقاليد اجتماعية... إلخ. فمن خلال دراسة الناقد لكل ما سبق يستطيع استخراج قيمة النص البيئية والحضارية، أى مدى تعبير العناصر الفنية للنص عن الآتى من حيث كونها عناصر داخله فى تقييمه:

١ - الطبيعية الجمادية.

٢ - الحيوان والنبات.

٣ - الصناعات والحرف.

٤ - العادات والتقاليد.

(٤) مرحلة التقييم العلمى للنص

وهى مرحلة تؤدى إليها المراحل السابقة، وهنا - كما أشرت سابقا - يستطيع الناقد أن يجمع بين النتائج العلمية التى أسفرت عنها دراسة النص فى مرحلة التوثيق العلمى وبين النتائج التى توصل إليها من خلال نقد النص وتقييمه، لكى يستطيع أن يحكم على النص ككل ويستخرج نتائج علمية قيمة.

وهذه المرحلة آخر مراحل تقييم النص، ولكنها ليست آخر مراحل النقد.

(٥) مرحلة التوجيه

وهى مرحلة تأتى نتيجة العملية النقدية السابقة برمتها. وهنا يعرض الناقد تجربته لتقييم النص بعامه، ويعرض الآفاق التى يرى أن النص يتجاوزها خارج عصره، ومدى دوره كجزء من التراث، ومستقبل هذا النص وآثاره فى الأعمال الأدبية المعاصرة ونحو ذلك، وهنا تأتى إلى آخر مراحل النقد الأدبى للنص.

وستتناول هذه المراحل بشئ من التفصيل للتطبيق.

(١) مرحلة الكشف

١ - التذوق

بعد قراءة العمل الفني عدة مرات بناء على الدراسة السابقة، تبدأ العملية التذوقية لهذا النص، والتي تقوم أساساً على كشفه، تمهيداً لتقييمه، وكما يقول ت. س. إليوت: «فلأجل أن يقرر الناقد ما في القصيدة من متعة، أو يحكم على جودتها، فلا بد له أن يمارس هو نفسه هذه المتعة، ويقنعنا أيضاً بذوقه في التقدير، وذلك أن خبرة الاستمتاع بالقصيدة الرديئة تحت وهم أنها قصيدة جيدة، تختلف عن الإحساس بمتعة القصيدة الجيدة..»^(١).

ويقول أستاذنا الدكتور محمد زكي العشماوي «إن العنصر الشخصي الذي كان أساساً هاما في عملية الإبداع الفني، هو كذلك أساس هام في عملية النقد الأدبي، إذ لا مفر من الاحتكام إلى الذوق، لأنه الوسيلة الوحيدة التي تمكننا من الإحساس بالمؤلفات الأدبية، وإدراك ما فيها، فتحسن - كما قلنا - في مجال ما يدرك بالحس والذوق، ولسنا في مجال ما يدرك بالعقل وحده..»^(٢) وهذا أن التذوق الذي تبدأ به عملية الكشف هذه لا بد أن تتوفر فيه عناصر، أو مقومات معينة، ليؤدي دوره في هذا التقييم كما يجب، لكي يصبح تذوقاً فنياً لا مجرد تذوق عادي.

وهذه العناصر هي:

- ١ - الموهبة: وهي أصل تكون الذوق الذاتي الشخصي.
- ٢ - الثقافة: وهي التي تهذب هذا الذوق وتنميه.
- ٣ - فهم طبيعة النقد ودوره: وهذا الفهم يحدد الذوق ويمنعه من الشطط والتطرف.

(١) فائدة الشعر وفائدة النقد ٢٥.

(٢) الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد ١٩.

١ - الموهبة

وهى هبة من الله تعالى، ولا بد من وجوده أساساً فى الناقد قبل كل شئ، والموهبة هنا ليست مجرد «فهم» النص، أو القدرة على شرحه أو بيان أوجه الجمال فيه. وإنما هى القدرة الذاتية على استخراج قيم هذا النص، ومعرفة بواطنه وأسراره، واستخراج ما لا يستطيع القارئ العادى استخراجه أو رؤيته، بحيث يأتى بالجديد دوماً من هذا النص.

٢ - الثقافة

فالموهبة أشبه بالمادة الخام التى لا بد من صقلها، وإعدادها للاستخدام، ولكى تصبح الموهبة أداة فعالة فى نقد النص، لا بد من «ثقافة» تعدها لذلك من خلال تجارب الناقد وقراءاته فى آداب أمته على اختلافها، وآداب الأمم الأخرى قديمها وحديثها، على قدر مكنته، وكذلك قراءات الناقد فى العلوم المرتبطة بالآداب وإبداعها مثل علوم: النفس والجمال والفلسفة والجغرافيا والتاريخ، كما يجب على الناقد معرفة الاتجاهات الأدبية السائدة أو المعاصرة، فلكل عصر مقياسه ونظرياته، وهذه المعاصرة تغذى ذاتية الناقد وموهبته. وعليه أن يكون على علم بالنقاد والدارسين الذين تناولوا هذا العمل الفنى الذى يريد التعرض له، وآرائهم فيه. ونرى الدكتور عز الدين إسماعيل يبين أهمية دراسة الناقد لعلم النفس فيقول: «إن الفائدة المحققة التى يمكن كسبها من نتائج التحليل النفسى، مائدة بحققها الناقد لا الفنان، وهو يحققها عندما يستفيد من تلك النتائج فى إلقاء مزيد من الضوء على العمل الفنى، واستكشاف أبعاد التجربة أو التجارب التى يقدمها...»^(١). ويقول: «إن الميدان الصحيح الذى يمكن أن تستغل فيه نتائج الدراسات النفسية هو ميدان النقد الأدبى...»^(٢). ونرى الدكتور محمد النويهى يخصص جل كتابه «ثقافة الناقد الأدبى» لبيان قيمة علم النفس وتأثيره فى الأعمال الأدبية^(٣).

(١) التفسير النفسى للآدب ٢٥.

(٢) المصدر نفسه ٢٦.

(٣) انظر ثقافة الناقد الأدبى فى عدة مواضع.

بالإضافة إلى هذا لابد للناقد من قراءات فى العلوم والمعارف الأخرى غير الأدبية على قدر ما يستطيع، مثل علوم: النبات والأحياء والتاريخ الطبيعى، والطب والهندسة والقانون ونحوها، لأن هذا يفيد فى كشف الأعمال الأدبية على اختلافها، وقد رأينا فى حديثنا عن النقد العلمى عند العقاد كيف تساعد معلومات الناقد العلمية على الوصول إلى نتائج قيمة فى دراساته الأدبية سواء فيما يخص الشاعر أو الكاتب، أو العمل الفنى، أو تحقيق الروايات ومقارنتها والتثبت منها، وهكذا .. لأن الناقد لابد أن يكون على مستوى العمل الفنى المنقود، وما أكثر الأعمال الفنية المعاصرة التى يدخل فيها كثير من هذه العلوم، وخاصة قصص الخيال العلمى، بل إن الناقد قد يضطر إلى دراسة الحاسب الآلى، لكى يتمكن بعد ذلك من تقييم الأعمال الفنية المستقبلية.

إذن فكلما إزدادت ثقافة الناقد فى شتى المعارف الإنسانية وعلومها، كان نقده أدق وأعمق، وأبعد نظرا.

٣ - فهم طبيعة النقد ودوره

لابد للناقد أولا من فهم طبيعة الأعمال الفنية التى ينقدها، وبالتالي يحدد طبيعة نقده التى تلائمها. وأهم ما يدركه الناقد هو أن هذا العمل الأدبى الذى يتعامل معه مرتبط بتراث أمته، وبالتالي - وكما أشرنا سلفا - لا يصح للناقد أن يفرض نظريات كاملة معدة سلفا على إنتاج ذى طبيعة مختلفة، ويحمل الدكتور محمد النويهى على نقادنا المحدثين الذين يطبقون عشوائيا تلك المناهج الغربية على أدبنا، ثم يشير إلى طائفة أخرى يرى أنها سلكت طريقا آخر ناجحا، لأن هؤلاء النقاد من الطائفة الأخيرة «أجادوا الأدب الغربى نفسه، أجادوا شعره ونثره، وتشبعوا بروحه، وفهموا طبيعته فهما حقا، تغلغل فى أعماق وعيهم الأدبى، وتعلموا كيف يدرسه أهله، وتدربوا على هذه المناهج الدراسية الحديثة فى الأدب الغربى نفسه، ومرتوا على تلك المقاييس والقواعد فى حيز هذا الأدب الغربى، لا على أنها مقاييس نظرية مطلقة يمكن التحدث عنها حديثا تجريديا، ويمكن انتزاعها وفرضها على أدب آخر ..^(١) وما قام به هؤلاء النقاد يجب

(١) المصدر نفسه ٣٤.

أن يقوم به من يريد نقد الأعمال الأدبية العربية. لأن من الصعب - كما يقول الدكتور شوقي ضيف «أن يحمل أدبنا على مذاهب الأدب الغربي، وهو لا يمت إليه بوشائج تاريخية ولا فنية ..»^(١) وهنا تبدو قدرة الناقد في توفيقه بين قراءاته حول نظريات النقد الغربية الحديثة والاستفادة منها في تدعيم نقده، وبين أن يطبق نظريات كاملة تطبيقاً تاماً.

لابد للناقد ثانياً من فهم دور النقد أو دوره هو كناقذ لهذا العمل الفني بالذات، أى لابد أن يضع في اعتباره - قبل الشروع في نقده - أنه ليس الأول في هذه العملية ولن يكون الأخير، فنقده حلقة في سلسلة مستمرة من الآراء والتعليقات والنقد، فقد سبقه الشاعر نفسه سواء أكان قديماً أم حديثاً، ففي القديم كان الشاعر الجاهلي - على سبيل المثال - يعبد النظر في قصيدته عدة مرات قبل عرضها على الناس، ويقول الجاحظ: «من شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولا كريتا، وزمنا طويلا، يردد فيها نظره، ويجعل فيها عقلة، ويقلب فيها رأيه اتهاماً لعقله، وتتبعاً على نفسه، فيجعل عقله زماماً على رأيه، ورأيه عياراً على شعره، إشفافاً على أدبه، وإحرازاً لما خوله الله من نعمته، وكانوا يسمون تلك القصائد الحوليات والمقلدات والمنقحات والمحكمات، ليصير قائلها فحلاً خنذيذاً، وشاعراً مفلحاً.»^(٢) وهذه المراجعة نوع من النقد الأولى من جانب الفنان نفسه. كذلك هناك رأى الجمهور والنقاد والشعراء غيره في ذلك العصر، سواء أكان هذا الرأى يقال في الأسواق والمحافل الأدبية أم في الجلسات أو المناقشات الخاصة. وقد كان لتلك الآراء دورها وتأثيرها في الشاعر نفسه صاحب النص، فكثيراً ما كان يقوم إنتاجه بناءً على ذلك^(٣)

وهذا يحدث أيضاً في العمل الفني المعاصر، ولكن بصورة مختلفة حيث نجد رأى الجمهور أو ما يسمى برد فعل الذوق العام، أو التقبل الجماهيري

(١) الفن ومذاهبه في الشعر العربي ١٠٣.

(٢) البيان والتبيين ٢ : ٩.

(٣) انظر في هذه الآراء وموقف الشعراء منها - على سبيل المثال - كتاب «في تاريخ النقد والمذاهب الأدبية» للدكتور طه الحاجري.

لهذا العمل. ولا نقصد بالجماهير هنا مظاهرة عامة، بل رد فعل الجمهور القارئ المثقف، على اختلاف النوعيات والتخصص بعيدا عن الغوغائية والتحزب، وهناك نقاد آخرون وباحثون يدلون بدلومهم فى المسألة، على اختلاف اتجاهاتهم والزوايا التى منها ينظرون، وسيأتى بعدهم جمهور آخر ونقاد آخرون، وتؤثر نتائج السابق فى اللاحق. وهكذا يظل العمل الفنى حيا دوما يتناقله جيل وراء جيل. ولا ينسى الشاعر أنه ينتج للجمهور وليس للنقاد ولكن عليه أن يستفيد من كليهما. وبالتالي على الناقد أن يدرك تماما دوره المحدد وسط هذه العملية برمتها.

لابد للناقد ثالثا من فهم الدور الأساسى الذى يقوم به مما يمهّد للهدف فيما بعد ومقاييس النقد تتغير حسب العصور وتطور المقاييس الفنية، فعندما ننظر إلى تعريفات القدماء للنقد نجد الزمخشري المتوفى ٥٣٨ هـ يقول فى تعريف الهدف الحقيقى من النقد: «نقد النقاد الدراهم، ميز جيدها من رديئها ..»^(١) ويقول فى المعنى المجازى: «وهو من نقده الشعر أو نقاده، وانتقد الشعر على قائله»^(٢) ويقول شيخ النقاد العرب محمد بن سلام الجهمى المتوفى ٢٣٢ هـ فى صناعة النقد الخاصة بالشعر: «وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما تثقفه اللسان»^(٣) وفحوى التعريفات السابقة أن دور الناقد هو تمييز الجيد من الرديء وتلك هى بداية العمليات التى تحقق الهدف من النقد، ويقول ت. س إليوت: «لعل من أول أسس النقد أن يكون الناقد قادرا على تمييز القصيدة الجيدة من الرديئة ..»^(٤) وقد تعرض البروفيسور موليك فى كتابه القيم عن النقد الأدبى لعدة تعريفات للنقد تبين دوره، وسرد بعض ما تقوله المعجمات الغريبة فى المصطلح .. «وبعد ذلك تأتى اتجاهات الناقد وطريقته حسبما يرى منطلقا من فهم هذا الدور ومتوجها نحو الهدف.

(١) أساس البلاغة ٩٨٣.

(٢) المصدر نفسه ٩٨٤.

(٣) طبقات فحول الشعراء ٦.

(٤) فائدة الشعر وفائدة النقد ٢٨.

وهو ينقسم - كما أشرنا - إلى عمليتين: التقييم والتوجيه.

٣ - الفلسفة

وهي - كما نراها - مقدرة الناقد على فلسفة نقده بمعنى تحديد مصطلحاته وشرحها أولاً، وتحويل انطباعاته واكتشافاته الذوقية فى هذا النص إلى قضايا عامة يمكن عرضها وتفسيرها ثانياً، والاستنباط والتحليل واستخلاص الأحكام النقدية العامة التى يمكن تطبيقها - هى التى تميز الناقد الفلسفى الذى يمكنه القيام بعملية التقييم والتوجيه على أسس واضحة محددة عن مجرد الإنسان للمتذوق المنفعل، أو القارئ العادى الذى يقف عند مرحلة التذوق أو الانفعال. ليس كل قارئ متذوقاً - مهما تكن درجة تذوقه - يستطيع أن يحول هذا التذوق إلى نقد مقيم وموجه.

وكما رأينا أن الذوق والنقد يبدآن من الشاعر ويستمران فى الناقد، كذلك الفلسفة، تبدأ من الشاعر وتستمر فى الناقد. فالفلسفة ضرورية فى الشعر، يقول الأستاذ العقاد: «إن الفكر والخيال والعاطفة ضرورية كلها للفلسفة والشعر، مع اختلاف فى النسب وتغاير فى المقادير، فلا بد للفيلسوف الحق من نصيب من الشعرية ولكن دون نصيب الشاعر ولا بد للشاعر من نصيب من الفكر، ولكنه دون نصيب الفيلسوف ...»^(١) ويقول الناقد البريطانى العظيم كولردج: «لم يمكن أحد حتى الآن من أن يصبح شاعراً كبيراً بدون أن يكون فيلسوفاً عميقاً، وكذلك لأن الشعر هو زهرة المعرفة الإنسانية وعبيرها، وهو زهرة الأفكار الإنسانية، وعواطف الإنسان، وإنفعالاته ولغته ...»^(٢) ويقول فى نص هام فى موضع آخر، «إن الدراسة النقدية التى أصفها بأنها دراسة فلسفية سليمة، هى تلك التى يعلن الناقد فيها مبادئه، ويحاول أن يدعمها - تلك المبادئ التى يؤمن الناقد بأن الشعر عامة يقوم على أساسها - مع تعيين هذه المبادئ بالتفصيل فى تطبيقه لها على مختلف أنواع الشعر، وبعد أن يهىء الناقد معايير النقدية للمدح

(١) مطالعات فى الكتب والحياة ٢١٢ - ٢١٣.

(٢) كولردج ١٦٩.

وللذم على هذا النحو، يمضى فى تعيين المواضع من الكتابة التى يؤمن بأن معايير تنطبق عليها، ويلاحظ بعناية إذا ما كانت هذه الفضائل أو العيوب تتكرر عند الكاتب، ويميز أيضا بعناية بين ما هو مميز لجوهر الكاتب، وبين ما هو عرضى صرف، أو ما هو مجرد تقصير منه. وفى هذه الحال إذا كانت مبادئ الناقد معقولة، واستدلالاته سليمة ونتائجه صادقة، فإن القارئ بل والشاعر ذاته قد يأخذان بحكمه، وذلك نتيجة اقتناعهما بصحته، أما إذا كان الناقد قد أخطأ، فإنه فى هذه الحال، يكون قد عرض أخطاءه فى موضع معين، وفى صورة واضحة ملموسة، والناقد فى هذه الحال يحمل الشعلة التى تنير السبيل للغير حتى يمكنهم من أن يروا مواضع خطئه .. ^(١) ولو نظرنا إلى تاريخ النقد الغربى لوجدنا أن نقادا كثيرين كانوا فلاسفة أصلا منهم كولردج الذى لا جرم أن اهتمامه - كما يقول الدكتور مصطفى بدوى عنه - «بالفلسفة، وبالتفكير الفلسفى ساعده على أن يصبح الناقد الكبير الذى نعرفه ..» ^(٢) ويقول ستانلى هايمن فى كتابه القيم «النقد الأدبى ومدارسه الحديثة»: «أما الفلسفة، فمع أنها فى القديم لم تعن بالأدب إلا تحت ستار علم الجمال، فقد أثبتت اليوم فائدتها للنقد، وخاصة فى باب المصطلح الأخلاقى والميتافيزيقى، وبه يستطيع النقد أن يواجه مسألة العقيدة ومشكلات أخرى ذات قيمة بالغة ..» ^(٣) ويقول الناقد والفيلسوف الإيطالى بندتو كروتشه: «إن النقد الحقيقى هو النقد الفنى الصحيح الذى لا يحتقر الفلسفة كما يفعل النقد الفنى الزائف، بل يعمل على أنه فلسفة وفهم للفن ...» ^(٤) ومن هذا المنطلق الفلسفى للناقد يمكن تحديد الهدف من النقد، فالنقد - كما يشير ت. س. إليوت - «لا بد وأن يتخذ لنفسه هدفا، ويبدو أن هذا الهدف على وجه العموم هو توضيح الأعمال الفنية، وتصحيح النوق...» ^(٥) ويقصد إليوت بتوضيح الأعمال الفنية كشفها وتقييمها، ويقصد

(١) المصدر نفسه ٥٥.

(٢) المصدر نفسه ٥٣ - ٥٤.

(٣) النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ١ : ١٤.

(٤) المجلد فى فلسفة الفن ٢٦.

(٥) مقالات فى النقد الأدبى ٣٢ - ٣٣.

بتصحيح الذوق التوجيه إلى الأفضل، وهما في مجملهما يشكلان هدف النقد. ويشير الناقد ميخائيل نعيمة إلى ما أسماه بقوة التمييز الفطرية التي تشكل أساس النقد بقوله: «غير أن الناقلين طبقات، كما أن الشعراء والكتاب طبقات، فما يصلح أن يقال في الواحد منهم، لا يصلح أن يقال في كلهم. إلا أن هناك خلة لا يكون الناقد ناقدا إذا تجرد منها، وهي «قوة التمييز الفطرية»، تلك القوة التي توجد لنفسها قواعد، ولا توجد لها القواعد، والتي تبتدع لنفسها مقاييس وموازين، ولا تبتدعها المقاييس والموازين، فالناقد الذي ينقد «حسب» القواعد التي وضعها سواه، لا ينفع نفسه ولا منقوده، ولا الأدب بشيء، إذ لو كانت لنا قواعد ثابتة لتمييز الجميل من الشنيع، والصحيح من الفاسد، لما كان من حاجة بنا إلى النقد والناقلين. بل كان من السهل على كل قارئ أن يأخذ تلك «القواعد»، ويطبق عليها ما يقرؤه. لكننا في حاجة إلى الناقلين، لأن أذواق السواد الأعظم منا مشوهة بخرافات رضعناها من ثدى أمنا، وترهات اقبلناها من كف يومنا، فالناقد الذي يقدر أن ينتشلنا من خرافات أمنا وترهات يومنا، والذي يضع لنا اليوم محجة لنذكرها في الغد، هو الرائد الذي سنتبعه، والهادي الذي سنسير على خطاه»^(١) وهكذا نجد أن خصائص الناقد الفلسفي تتجمع لتكون قادرة على كشف العمل. وهذا ما نحاوله وتقوم به في الصفحات التالية.

٢ - مرحلة التقييم الفني للنص - الذاتية

وهنا نبدأ في النقد الفني للنص في عنصرين أساسيين هما الصورة الشعرية والموسيقا الشعرية، ومن خلال هذا النقد - التقييم يظهر ما انفرد به الشاعر من ذاتية دون سواه، أو الأصالة الذاتية للنص، والتي يقول عنها أستاذنا الدكتور محمد زكي العشماوي إنها «مجموعة الخصائص المميزة لشخص عن آخر، وفن عن فن، ومن هنا كان العنصر الشخصي أو العنصر الذاتي هو الذي يطبع بطابع الأصالة أو الفردية، وينبغي أن تعترف أنه الأساس الفارق بين التجربة

(١) الغربال ١٢.

العلمية والتجربة الفنية - أيا كان نوعها - ودليل ذلك أن الذى نبعث عنه دائما فى أى كاتب عظيم أو شاعر عظيم هو تلك الدنيا الفريدة والمبتدعة والحية، والمحتفظة بحيويتها وطزاجتها على الدوام، وليس معنى الحيوية والطزاجة أن يكون الأدب حديثا - لا .. ليس هذا هو المقصود، فقد يكون الأدب قديما فى التاريخ، ومع ذلك تبقى له هذه الحيوية وتلك الطزاجة علامة ظاهرة وباقية تتخطى حدود الزمان والمكان، لأن ما ولد حيا وجديدا وطازجا فى مجال الفن، يبقى على الدوام كذلك ... ٤. ^(١) وعترته بن شداد من شعراء الجاهلية الذين ظهرت لهم شخصيات محددة واضحة تميزهم عن غيرهم، وقد أشار الأستاذ العقاد إلى شعراء جاهليين، مبينا أن تمايز كل شاعر بخواص معينة يثبت وجود هؤلاء الشعراء فقال: «إن الملامح الشخصية التى تميز بين الفرزدق والأخطل وجريز لم يكن لها ثبوت أوضح وأقوى من ثبوت الفوارق التى تميز بين امرئ القيس وعمرو بن كلثوم وزهير ..، فمن يرى أن خلق دواوين الفرزدق والأخطل وجريز فى وسع رواية واحد، فقد سهل عليه أن ينسب شعر الجاهليين جميعا إلى رواية أو رواية، ولكنه يذهب فى الحالين مذهبا لا سند له، ولا سابقة من مثله فى آداب الأمم، ولا نصيب له من الذوق الأدبى غير النبو والاستغراب...» ^(٢) وقد أشرنا فى موضع سابق إلى أن هناك جدلا بين ذات الشاعر وبين تلك التقاليد الشعرية السائدة التى تدحل إلى النص، وبالتالى فنحن نبعث عن ذاتية الشاعر الفنية، وإذا أردنا تمايزا معينا، فإن هذا التمايز يكون فى صنعه الجديدة من خلال التقليد، لأن النص ودراسته وتقييمه هو الهدف وليس الشاعر نفسه من حيث هو شخصية مميزة، حتى لا تتحول الدراسة من الشعر إلى الشاعر.

كذلك نتعرض للنواحي البلاغية وخاصة التشبيه، لأنه الظاهرة البيانية الأولى المنتشرة فى المعلقة، ولابد أن تكون دراسة هذه النواحي البلاغية من خلال تحليل النص وتقييمه، لأن درس البلاغة - كما يقول أستاذنا الدكتور العشماوى

(١) الرؤية المعاصرة فى الأدب والنقد ١٣.

(٢) مطلع النور ٧٤.

- «منفصلة عن التعبير الذى وردت فيه أمر يتنافى مع طبيعة العمل الأدبى تماما، وخصوصا إذا قصد من هذا الدرس مجرد التعريف بالقاعدة، أو بالوجه البلاغى وتصنيفه، بل إن ذلك ليدكرنا بعصور الشعوذة والخرافات ...»^(١) وبالتالى فعرضنا للتشبيه ونحوه يكون من حيث علاقته بالمعنى والعبارة ونوره فى التقسيم لا من حيث هو نوع كذا وينتمى إلى التصنيف القلائى ..

١ - الشبهة - الصورة الشعرية^(٢) - البلاغية

١ - صورة الأطلال وقد بدأت بقول عنترة:

هل غادر الشعراء من متردم؟ أم هل عرفت الدار بعد توهم؟

والذى نراه أن الشطرة الثانية تمثل بداية الطلل الفعلية، وهنا نجد تفرد الشاعر بمعنى الشطرة الأولى فى هذا التساؤل: هل أبقى السابق للاحق شيئا جديدا يأتى به، وكأنه يقول: لم يعد هناك جديد لمن يريد، فكأن عنترة هنا ناقد لا شاعر، وانتهت صورة الطلل بقوله:

• أقوى وأقبر بعد أم الهيثم •

وقد تناول الشاعر فيها الجزئيات الضللية الآتية: معرفة الدار بعد التوهم - طلب الحديث منها - (الشكوى والرد من الدار) - مناديتها وإلقاء التحية - الدعوة لها بالسلامة - القدم^(٣) وهى جزئيات متداولة عند غيره من شعراء الجاهلية.

(١) الرؤية المعاصرة ١٤٥.

(٢) انظر فى الصورة الشعرية وأنواعها كتابنا «الزمان والمكان» ٢ : ١٢٥ وما بعدها وكتابنا «الصنعة الفنية فى شعر المتنبي» ١٧١ وما بعدها، وكذا كتابنا «الجديد فى الأدب المعاصر» ١٧٥.

(٣) فى هامش التبريزى: «قال يعقوب، سمعت أبا عمرو يقول: لم أكن أروى هذا البيت لعنترة: هل غادر الشعراء ... حتى سمعت أبا حزام المكللى ينشده له، وقال النحاس: «أنشدنى محمد بن الحسن بن محمد بن أنوب فى هذه القصيدة ثلاثة أبيات لم أسمعهم من غيره، وزعم أن أبا العباس الخراسانى أنشده إياهم عن ابن قادم، منهم بيت بعد: «هل غادر الشعراء من متردم»، ومنهم بيتان فى أول القصيدة:

أعيك رسم الدار لم يتكلم حتى تكلم كالأمم الأعجم
ولقد حبست بها طويلا ناقى أشكو إلى سفح رواقك جنم (=)

وهي جزئيات متداولة عند غيره من شعراء الجاهلية الذين ذكروا الأطلال^(١) والجديد عنده هو فرق الصنعة فقط.

ومن خلال تصوير الشاعر للطلل تعرض لشيئين:

الأول: وصف الناقة في البيت الثالث^(١) وإظهار البعد المكاني بينه وبين علة^(٢).

ونجد بعض الباحثين يبالغون في مقصد الشاعر الذاتي من ذكر جزئيات الأطلال مثل الدكتور أنور أبو سويلم الذي يقول عن مطلع معلقة عنترة: «وفي مطلع المعلقة إشارة واضحة تأتي من الأعماق المظلمة في نفسية عنترة، تكشف عن إحساس مبهم قابع في نفس تحس الذل والمهانة من الهجنة والعجمة:

هل غادر الثمراء من متردم؟
أعياك رسم الدار لم يتكلم
ولقد حبست بها طويلا ناقي

أم هل عرفت الدار بعد توهم؟
حتى تكلم كالأصم الأعجم
أشكو إلى سفع رواكد جسم

فالشعراء جميعا عبروا عن مشاعر الحب، وقالوا فيه فنونا من القول، لكن

(=) حل غادر

دار لآمنة غبيض طرفها
وبعده عن ابن عباس:

إلا رواكد بينهما خصائص وبقية من توحيها المجرى
ص ٢٦٢ - ٢٦٣ وانظر مصادر الشعر الجاهل ٣٢٧.

وأشار صاحب العقد الفرید إلى أن بداية المظقة البيت:

يادار عبلة بالجراء تكلمسى
وعنى صباحة ا دار واسلمى
ولم يذكر أى رواية احمد فى تقرير لك.

(١) في جزئيات الطلل وأنواعها أنظر بحشا الزمان والمكان ٢ : ٤.

(٢) في رواية الروزني والتبريزي، والثالث والسادس في رواية الأعلام والشنقيطي.

(٣) في البيت الرابع في رواية الزوزني والتبريزي، والسابع في رواية الأعلام وبعده في
الجمهرة:

وتظل علة في الخزور تجرهما وأظل في حلق الحديد المبهم

عنترة وحده يواجه حبا مختلفا، لا يقبله المجتمع ولا يعترف به، لذلك كان
 رسم الدار صامتا لا يستجيب لهذا الحب، لأن العاشق غريب أعجمي، أو هو
 هجين متبوء، وحقيق أن يسمع الشكوى من كان مثلك أسود أسفع، لأن الأثافي
 المسود لا تحرك ساكنا، فتبقى جاثمة هامدة، لا تجيب نداء العاشقين ..^(١) وهذا
 لتأويل من جانب الباحث، واختصاصه بعنترة لا يطابقه الحقيقة والواقع، فسواد
 الأثافي وكلام الدار واستنطاقها وصمتها .. كل هذا طرقه الشعراء الجاهليون
 مى الأطلال. ويقول: «وهذه المفارقة بين غنى عبله وفقر عنترة، نلاحظه فى
 البيت التالى:

وتحل عبله بالجواء وأهله بالعزى فالصمان فالمثلث
 من الضلال الأعمى تفسير هذا البيت وفق المفاهيم الجغرافية، لاستحالة أن
 يحل أهل عنترة فى أماكن جغرافية متباعدة على نحو ما فى البيت، وتعميم
 الجغرافيا على الأدب يؤدى إلى التبسيط الساذج، لأن اختيار الأماكن له ارتباط
 وثيق بالفكرة التى انتهت إليها فى البيت السابق، وهى المفارقة بين الأسياد الأغنياء
 والعبيد الفقراء، فأهل عبله أثرياء مخصبون، وأهله فقراء مجربون، أهل عبله لهم
 عم وشاء وفيهم ثراء، وأهله لا يملكون شيئا ... إلخ ..^(٢)

وهذا كله تفسير وتأويل فيه تعسف وشطط وتحميل للآيات مالا تحتمله،
 ثم يقل أحد أننا نفسر البيت وفق المفاهيم الجغرافية، ولكن هذه الأماكن رموز
 تدل على البعد المكانى وهو متداول عند أغلب الشعراء الذين تناولوا الطلل
 ولننظر - على سبيل المثال - إلى أبيات لبىد بن ربيعة فى معلقته:

بل ما تذكر من نوار وقد نأت	وتقطعت أسبابها ورمامها
مريّة حلت بفيء وجاورت	أهل الحجاز فأين منك مرّامها
بمشارك الجليلين أو بمحجر	فتضمتها فردة فرخامها
فصوائق إن أيمت فمظنة	فيها وحاف القهر أو طلخامها ..

إلخ ...

(١) دراسات فى الشعر الجاهلى للدكتور أنور أبو سويلم ١٣.

(٢) المصدر نفسه ١٤ - ١٥.

لنجد نفس البعد المكاني وتعدد الأماكن، وصعوبة الوصول إلى «نوار» وهكذا ... ولذا أشرنا بأن على الناقد أن يدرس الشعر الجاهلي لكي يدرك «الخاص» الذي انفرد به الشاعر ضمن العام المشترك.

٢ - صورة الإبل - الناقة

صور عنترة الإبل والناقة على مستويين:

الأول: عام يخص الإبل التي هي ركائب المحبوبة، واستعدادها للرحيل.

والثاني: خاص بناقته فحسب وما يتعلق بها.

المستوى الأول: وصف الشاعر وتصويره لإبل الرحلة أو الركائب في قوله: ^(١)

إن كنت أزمعت الفراق فإنما زمت ركابكم بيليل مظلم
ما راعني إلا حمولة أهلها وسط الديار تسف حب الخمغم
فيها اثنتان وأربعون حلوبة سودا كخافية الغراب الأسحم ^(٢)
ومع أن الشاعر يشاركه غيره في وصف رواحل المحبوبة، إلا أننا نرى الجديد فيها هو التفصيل في الوصف الناجم عن المراقبة، فالشاعر فوجئ بالرحيل (راعني) ثم وصف الإبل ومكانها وموقفها وما تأكله وعددها، ثم شبهها - في لونها - بخوافي الغراب الأسحم، فهذه المراقبة الدقيقة التفصيلية انفرد بها الشاعر - ودلت على متابعة نتيجة موقف عشقي قوى عند الشاعر يدلنا على أكثر من مجرد وصف إبل راحلة، فالشاعر لم يتذكر الرحيل فحسب، بل تذكر موقف الرحيل، فأضاف العنصر النفسي إلى الوصف، مما أكسبه تفصيلا معينا، فالمحب

(١) في البيت العاشر في رواية الزوزني والتبريزي، والثالث عشر في رواية الأعلام والشنقيطي، والخامس عشر في الجهمرة.

(٢) في الجهمرة بعد الأبيات السابقة الآتي:

فصغارها مثل الدبي وكبارها	مثل الضفادع في غدير مغمم
ولقد نظرت غداة فارق أهلها	نظر المحب بطرف عيني مغمم
وأحب لو أسقيك غير تملق	والله من سقم أصابك من دمنى
وأنظر هامش التبريزي ٢٧٢ - ٢٧٣.	

كان يرقب في شغف ومتابعة الركائب، عندما يستعد أهل المحبوبة للمغادرة، وهذا الموقف يشبه موقف امرئ القيس في قوله:

كأنى غداة الين يوم «تحملوا» لدى سمرات الحي ناقف حنظل^(١)

ولكن الأخير اكتفى بقولة «تحملوا»، ولم يصف الإبل، بل ركز على بكائه، ثم زجر أصحابه له، فكأن عنترة في حقيقة الأمر يصف نفسه لا الإبل.

وإذا نظرنا إلى التشبيه في قوله:

فيها اثنتان وأربعون حلوبة سودا كخافية الغراب الأسعم

نجد أن وجه الشبه هنا هو اللون الأسود، في حين أن الشاعر يبدأ البيت بالتركيز على العدد، وهو اثنتان وأربعون، وهذا الوضع يشكل ظاهرة عامة مستمرة في تشبيهات عنترة، وهو البدء - قبل عناصر التشبيه - بالتركيز - على صفة معينة، قد ننخدع بها للوهلة الأولى نظن أنها بداية التشبيه، أو أن له علاقة بها، ولكن سرعان ما نتبين أن عناصر التشبيه لا تحتويها وأن التشبيه اتجه اتجاهها مختلفا.

المستوى الثاني: في وصف لناقة، وهو موزع في أكثر من موضع في القصيدة، وقد بدأه بقوله:^(٢)

فوقفت فيها ناقتي وكأنها فسدن لأقضى حاجة المتلوم

فنجد ذكره لناقة أتى داخل الطلل منصبا على شيئين: الأول إيفافها وحبسها أمام الطلل. والثاني تشبيهها بالقصر، ونشعر أن التشبيه هنا مقحم ولا علاقة له بالطلل.

(١) شرح المعلقات السبع ٩.

(٢) البيت الثالث في رواية الزوزنى والتبريزي، والسادس عند الأعلام، والخامس في الجهمرة. والبيت الثالث في رواية الأعلام:

وقد حبست بها طويلا ناقتي
وأشكو إلى سفح رواكد جنباً
وتابعه في ذلك الشقيطى.

جزئيات تصوير الناقة:

يقول^(١):

هل تبلغنى دارها شذنية
خطارة غب السرى زيافة
وكانما تطس الإكمام عثية
تأوى له قلص النعام كما أوت
يتبعن قلصة رأسه وكأنسه
صعل يعود بذى العثيرة بيضه
شربت بماء الدحرضين فأصبحت
وكانما تئأى بجانب دفها الـ
هر جنب كلما عطف لـه
بركت على ماء الرادع كأنما
وكان ربا أو كحلا مقدا
ينباع من ذفرى غضوب جرة

لعت بمحروم الشراب مصرم
تطس الإكمام بوخذ عفى ميثم
بقريب بين المنسمين مصلم
حزق يمانية لأعجم طمطم
حدج على نعش لهسن مخيم
كالبد ذى القرو الطويل الأصلم
زوراء تفر عن حياض الديلم
وحشى من هزج العشى مؤوم
غضى اتقاها بالديسن وبالقم
بركت على قصب أجش مهضم
حش الوقود به جوانب قمقم
زيافة مثل الفتيق المكدم

من هذه الأبيات نجد أن صورة الناقة تنقسم إلى:

١ - الأوصاف التى تشملها فى قوله: «شذنية»، والدعوى عليها بكذا إن لم تبلغه ديار محبوبته، ثم حركة ذيلها وسيرها وتبخترها، وسرعتها وقوة خفها - وهى صفات متداولة عند غير عنتره من الشعراء مثل طرفه بن

(١) فى البيت الثانى والعشرين فى رواية الزوزنى والتبريزى وابن الأنبارى، والسادس

والعشرين فى رواية الأعلام، والخامس والعشرين عند الشنقيطى

وبعد الأبيات المذكورة أضاف ابن الأنبارى والتبريزى فى البيت الحادى والثلاثين،

والشنقيطى فى البيت الرابع والثلاثين، والأعلم فى البيت الخامس والثلاثين قولهم:

أبقى لها طول السفار مفرمدا
سدا ومثل دعائم المتخضم

ويقول ابن الأنبارى عن الرسمى إنه قال، لم يرد هذا البيت لأحد إلا الأصمى^(١)

كذلك نجد قوله: • بركت على ماء الرادع كأنها •

يروى «جنب الرادع» عند الزوزنى والشنقيطى

(١) شرح القصائد السبع الطوال

العبد والمخبل السعدى^(١).

٢ - الانتقال من هذه الأوصاف إلى تشبيه الناقة بعامة بذكر النعام والاستطراد في ذلك.

٣ - الانتقال من ذلك إلى تصويرها مع قط يناوشها في سيرها.

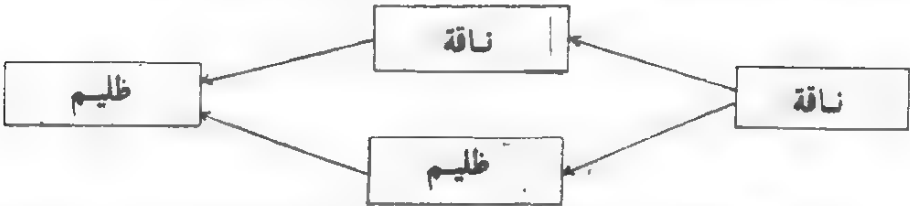
٤ - تصوير متانة جسمها وصلابتها وارتفاع سنامها.

٥ - تصويرها في بروكها وسكونها.

وتحتوى هذه الأقسام على عدة تشبيهات متتابعة متداخلة نرى فيها الآتى:

أولاً: يبدأ الشاعر باستخدام الأداة «كأنما»، وتلك الأداة توحى بتضاؤل المشبه وراء المشبه به، فكأنه يقول إني لا أرى ناقة تسرع قدر رؤيتي ظليماً يسرع، أو كأن الناقة تحولت إلى ظليم أكثر من شبهها إياه، ويؤكد هذا شيان: الأول عدم التصريح بالمشبه به، والاكتفاء بصفاته: «قريب بين المنسمين»، ويلاحظ استخدام حرف الباء مع صفة المشبه به.

ثانياً: ان الشاعر أتى بصفة خاصة بالظليم، ولا علاقة لها بالتشبيه وهى «مصلم» ووجه الشبه هنا - إذا افترضنا أن هناك تشبيهاً محدداً واضحاً - هو السرعة، ومع ذلك فلم يشر الشاعر إلى ذلك أكثر من قوله: «بقريب بين المنسمين». وشيئاً فشيئاً تتضاءل صورة الناقة وراء صورة الظليم الذى يستطرد الشاعر فى وصفه، مما لا علاقة له بالناقة كما يبدو فى الآتى:



ومن خلال الاستطراد نجد تشبيهاً آخر يتضمن ذكر الإبل على نحو ما، فشبه الشاعر تبعية قطيع النعام للظليم، بتبعية قطيع من الإبل لراعيتها، ووجه الشبه هنا هو

(١) أنظر ديوان طرفه. شرح سيف الدين الكاتب ١٣ - ١٩، والمفضليات ١١٦ - ١١٧.

الحركة أو التبعية، مع الصوت أيضا فى قوله «طمطم»، وقد يكون اللون (السواد) داخل ضمنيا، وتحول صورتا الناقة والظليم إلى صورة ناقة - ظليم أو ظليم - ناقة، خاصة فى قوله: «قلص النعام»، فالقلص جمع قلوص، وهى صفة الناقة لا النعام، وقد أضافها إلى الظليم إضافة جزء إلى كل، فإما أن الظليم تحول إلى ناقة أو العكس، والحقيقة أنهما أصبحا - كما ذكرت - شيئا واحدا. ثم يستطرد من هذا التشبيه أيضا إلى تشبيه آخر فيه ظاهرة الخداع التى أشرت إليها فى قوله: «قلة رأسه»، لأن وجه الشبه هنا ليس قلة رأس الظليم، أو حتى ارتفاعها، لكنه يتلخص فى أن النعام فى القطيع يتبعن رأس قائدهن «المخيم» لارتفاعه عما وراءه، وهو فى هذه الحالة بالذات يشبه الهودج المخيم المرتفع دون سواه.

ثم يستمر الشاعر فى تشبيهاته المتابعة، فنرى فى البيت التالى:

صعل يعود بذى العشرة بيضه كالعبد ذى الفرو الطويل الأصلم

الاتجاه الخداع فى قوله: يعود بذى العشرة بيضة، لأن التشبيه الآتى بعد ينصب على السواد والرداء، بمعنى أن الظليم يشبه فى سواده وإحاطة جناحيه به العبد الأسود المرتدى الفرو. وانتهى هنا الاستطراد الظلمى، وعاد الشاعر إلى الناقة - الأصل مرة ثانية، فجعلها فى البيت:

شربت بماء الدحرضين فأصبحت زوراء تنفر عن حياض الديلم

نافرة عن الأعداء لشربها مياه موطنها، وهو اتجاه فروسى للناقة، فكأنها مرتبطة بالشاعر فى غضبه من الأعداء.

ثالثا: انتقل الشاعر إلى تشبيهات متعددة استطرادية، وأدخل معها صورة القط الوحشى .. وهى صورة بيئية جميلة، فذكر فى بيتيه:

وكانما تنأى بجانب دفه الـ سوحشى من مزج العنى مؤزوم
هرجيب كلما عطف له غضى اتقاها باليدىن وبالفسم

إن الناقة نشطة سريعة، مهتزة فى مشيتها، وهذا الموقف - موقف الحركة - يوجه التشبيه اتجاهين:

الاتجاه الأول: الحركة، بمعنى أن حركة التجنب هى وجه الشبه، ولا ننخدع بالتفصيل فى وصفه القط بالصياح، أو قبح الرأس، أو الشكل، أى أن

حركة الناقة بابتعادها بجانبها تشبه حركتها عندما يناوشها قط برى، فبتبعد بذلك الجنب اتقاء له.

الاتجاه الثانى: ثنائية الناقة، أى أن هذه الناقة فى الابتعاد بجانبها من نشاطها وسرعتها تشبه - فى هذا الوضع - ناقة أخرى تفعل ذلك اتقاء لهر يناوشها، أو يهاجمها على الحقيقة، والاتجاه الثانى هو الأقوى، لأن الشاعر استطرد فى وصف القط، وجعل الناقة - وهى هنا الثانية المشبه بها - تهاجم الهر غضبى، وهو يدافع عن نفسه بيديه ونيوبه. وهذا الوضع كله محمول على حركة الناقة الأولى - المشبه. وتعتبر صورة الناقة - الهر من أجمل الصور الحركية فى القصيدة الجاهلية^(١).

رابعا: نجد أن البيت:

أبقى لها طول السفار مفرمداً سندا ومثل دعائم المتخيم

فى رواية، يحتوى على استعارة مكنية فى الشطرة الأولى، ثم تشبيه فى الشطرة الثانية، فالاستعارة هنا تشكل الاتجاه الخداع، أو حلت محله حتى يكاد يتوارى التشبيه وراءها، وكأنه مجرد استكمال معنى للبيت، أو كأنه عطف على الاستعارة، ولا جديد فيه، مع أنه فى الحقيقة جزئية منفصلة وجديدة فى التصوير.

خامسا: انتقل الشاعر بعد ذلك من الحركة إلى السكون فقال:

بركت على ماء الرادع كأنما ببركت على قصب أجش مهضم

فنجد الاتجاه الخداع فى قوله: «بركت على ماء الرادع»، لأن وجه الشبه هنا هو الصوت، فيخيل لنا للوهلة الأولى أن تكرار كلمتى بركت يلاحق التشبيه من طرفيه، ويربط المشبه بالمشبه به، أى ينصب على الحركة، فى حين أن الحركة هنا فى «بركت» لا علاقة لها بالتشبيه نفسه، لأن المحور هنا هو الصوت لا حركة البروك وإن ارتبط بها أو صدر أثناءها. فخلاصة التشبيه أن صوت الناقة المنبعث منها لكلال أو احتجاج عند بروكها، مثل صوت تكسر القصب الهش المجوف. ولكن صوت هذا القصب، ربط الشاعر انبعثه ببروك الناقة

(١) انظر ما أورد ابن الأنبارى فى شرحه للآيات من أمثلة ومقارنات بآخرين.

عليه، وليس بسبب آخر، فالبروك إذن عامل في ربط الصوتين، لكنه ليس وجه الشبه. وبقليل من التأمل نجد أن المكرر هنا في الحقيقة هو الصوت لا البروك. وبالتالي فالتشبيه نفسه لا حركة فيه. ويستمر الشاعر فيقول:

وكأن ربا أو كحلا مقمدا حش الوقود به جوانب قمقم^(١)
 فلم يذكر الشاعر المشبه، وهو سيولة عرق الناقة الأسود المتصبب على جسمها ولكنه أحل الجزء الأول من المشبه به وهو الرب أو الكحيل محله. والناظر للوهلة الأولى للبيت، يجعله الاتجاه الخداع يظن أن المشبه هنا هو الرب أو الكحيل، وأن المشبه به الصورة في حش الوقود به جوانب قمقم، لكن الحقيقة أن المشبه محذوف، والمشبه به وهو هنا الرب أو الكحيل ربطه الشاعر بحالة معينة، وهي سيولته على جوانب القمقم نتيجة غليانه. فوجه الشبه إذن هو السيولة على الجوانب والسواد معا.

في البيت التالي وهو:

ينباع من ذفرى غضوب جرة زيافة مثل الفتيق المكدم
 نظن أننا مازلنا في استطراد من الشبيه السابق، في حين أن المشبه هنا هو حركة الناقة ونشاطها، والمشبه به هو حركة فحل الإبل ونشاطه، ذلك الفحل الذي كدّمته الفحول لقوته وعراكه.

٣ - صورة المرأة - المحبوبة

ينقسم تصوير الشاعر للمرأة - المحبوبة ثلاثة أقسام:^(٢)

(١) في هامش التبريزي: «قال النحاس: وروى الثقة من الكوفيين أن أبا عبيدة روى بيتين بعد هذا البيت وهما:

بليت مغابنها به فوسعت	منه على سعن قصير مكسرم
أبقى لها طول السفار مفرمدا	سندا ومثل دعائم المتخيم

ص ٢٨٧.

(٢) أشرنا إلى رواية لبيت يلي قوله: «يا دار علة» وهو:

دار لآنسة غضبض طرفها طوع العناق لذيد المتبسم

وهو - ان صح - بداية التصوير المشار إليه.

والبيت المذكور: «حلت بارض» السادس عند الزوزنى والتبريزي، والتاسع (=)

القسم الأول: مرتبط بالطلل - على نحو ما - واستكمال له في قوله:

حلت بأرض الزائرين فأصبحت عسرا على طلائك إنية مخرم
علقتها عرضا وأقبل قومها زعما - لعمري أليك - ليس بمزعوم
ولقد نزلت فلا تظني غيره مني بمنزلة المحب المكرم^(١)
كيف المزار وقد تربع أهلها بعينزتين وأهلسنا بالغيلم
إن كنت أزمعت الفراق فإنما زمت ركابكم بليل مظلم

وهذا الحديث مرتبط بقوله: «وتحل عبلة بالحواء..»، ومستكمل منه داخل الطلل، لأن المرأة عنصر أساسي في الطلل كما هي خارجة أيضا. حيث يتضح في الأبيات البعد الزمني، وصعوبة الوصول إلى المحبوبة. أو زيارتها مع بعد المكانين والأهلين. ونزولها في قلبه الذي لا محل فيه لسواها.. ونلمح هنا ذاتية الشاعر في عدم ذكر امرأة أخرى سواء في الطلل أم فيما بعده، إلا تعبيره «أم الهيثم»، وهي - كما يذكر المفسرون - كنية عبلة، في حين أننا نجد أغلب شعراء الجاهلية - ومنهم امرؤ القيس مثلا - يعددون أسماء النساء، أو على الأقل نشعر أن الحديث عن المرأة بعامة في الطلل خلاف المرأة التي يصرح الشاعر باسمها، أو التي يحبها، أي أن هناك فرقا عند الشعراء بين المرأة - الرمز، سواء أكانت للفخر بمواصلة النساء، أم في الأطلال، وبين المرأة - المحبوبة في حين إنهما عند عترة شيء واحد.

القسم الثاني: وهو غزلي صرف، لا علاقة له بالطلل، هو الذي بدأه الشاعر

(=) عند الأعلام والشنيطي وفي الجمهرة. ويروي التبريزي أن أبا عبيدة روى الشطرة الأولى:

• شطت مزار العاشقين فأصبحت •

ص ٢٦٨.

(١) بعده في الجمهرة، وانظر هامش التبريزي ٢٧٠:

إني عداني أن أزورك فإعلم ما قد علمت وبعض ما لم تعلمسى
حالت رماح ابني بغيض دونكم وزوت جواني الحرب من لم يحرم
يا عجل لو أبصرتني لرأيتني في الحرب أقدم كالحزب الضيفم

بقوله: (١)

إذ تستيك بذى غروب واضح عذب مقلبه لذىذ المطعم

ويبدأ نفس التصوير عند الأعلام فى البيت السادس عشر بقوله:

إذ تستيك بأعلى ناعم عذب مقلبه لذىذ المطعم

ثم أضاف بيتا بعده لم يأت عند سواه وهو:

وكانما نظرت بعينى شادن . رشا من الغزلان ليس بعوام

وبعد البيت الأول الذى ذكرناه نجد - على الرواية المذكورة:-

وكان فارة تاجر بقيمة	سبقت عارضها إليك من الفم
أو روضة أنفا تظمن نبتها	غيث قليل الد من ليس بمعلم
جادت عليه كل بكر حرة	فركن كسل قرارة كالدرهم
سحا وتسكابا فكل عشية	يجرى عليها الماء لم يصرم
وخلا الذباب بها فليس يراح	غردا كضلل الشارب المترنم ^(٢)
هزجا يحك ذراعاه بلذاعه	قدح المكب على الزناد الأجزم
تمسى وتصبح فوق ظهر حبة	وأيت فوق سراة أدهم ملجم

(١) فى البيت الثالث عشر عن الزوزنى والتبريزى وابن الأنبارى، والسادس عشر عند

الشنقلى، والحادى والعشرين فى الجمهرة

(٢) عند الأعلام:

حوزى الذباب بها يغنى وحده

، وعنده وابن الأنبارى: «يسن» بدلا من «يحك». وفى هامش التبريزى: «بعد البيت

الثانى فى المقدم الثمين:

أو عاتقا من أذرعات محققا

ما تحفه ملوك الأعجم

ويقول الأستاذ أحمد راتب النفاخ عن هذا البيت: «إن صح هذا البيت من قصيدة عنترة

هذه، فليس هذا بموضعه حتما، فإن الأبيات الأربعة التالية من تمام صفة الروضة، ويشبه

أن يكون موضعه قبل هذا البيت^(١)». وبعد البيت الخامس عشر فى الجمهرة:

نظرت إليه بمقلة مكحولة

نظر المليل بطرفة المتقسم

وبحاجب النون زين وجهها

وبناهض حسن وكشح أعض

ولقد مرت بدار عيلة بعد ما

لعب الربيع بربيعها المتوسم

(١) مخازنات من الشعر الجاهلى ١٩٩

فنجـد تتابع الصفات فى وصف خـد عـبـلـة وريقـها وفـمـها، ثم نجـد فى التشبيـه:
وكانـمـا نظـرت بعـيـى شادـن رشأ من الغزالان ليس بتـوام

فالمشبه هنا هو نظرات عيني عبلة، وليس العين نفسها. والمشبه به نظرات
عيني الشادن أو الغزال المنفرد بصفاته، ثم شبه الشاعر أنفاس عبلة وطبيها بأنها
مثل ما يخرج من فارة التاجر، ونجد تلك الظاهرة الخداعة فى البداية بفارة
التاجر، ونظن لأول وهلة أن هذه الفارة هى المشبه، أو هى تشبه عبلة، أو فمها،
ولكن عندما نتفحص التشبيه، نجد أن المشبه هنا هو الطيب المنبعث منها، أو
طيب نكهة الفم، أو رائحته الزكية - كما أشرت - عندما تهـم صاحبـته بالحديث،
فتعقب قبل رؤية أسنانها. والمشبه به رائحة المسك الأذفر التى تبعث من وعائه.

بعد ذلك نجد استطرادا فى المشبه به، وهذه الظاهرة منتشرة فى الشعر
الجاهلى^(١) ويأتى هذا الاستطراد فى ذكر الروضة بعد ذلك بادئا بحرف العطف
«أو» حملا على المشبه، أى أن طيب رائحة فم عبلة تشبه أيضا روضة من
صفاتها كيت وكيت ... ثم يدخل الشاعر تشبيها ثالثا داخل الثانى وهو قوله:
جادت عليه كل بكر حرة فتركن كل قرارة كالدرهم

فنجـد فيه أن وجه الشبه هو الاستدارة أو اللمعان، ونرى الاتجاه الخداع
يضا فى قوله: «جادت عليه كل بكر حرة»، حيث نظن فى البداية أن تلك
لأمطار جزء فى التشبيه. يفصل الشاعر بعد ذلك فى وصف الأمصار وتنوعها،
وهذه الصفات وما سبقها ظاهرة مشتركة عند الشعراء الجاهليين. ثم يستطرد
الشاعر إلى تصوير على غاية من الأهمية وهو تصوير الذباب حيث يقول:

وخـلا الذباب بهـا فليس يـارج غردا كفعل الشارب المترنم
عزجـسا يحك فـراعـه بـلـراعـه قدح المكب على الزنل الأجـنـم

فنجـد الصـورة تـضم تشبيـهين، فيهما نفس الصفات المميـزة لتشبيـهات الشاعـر
عامـة ففى التشبيـه الأول الاتجاـه الخداع فى قوله: «وخـلا الذباب بهـا» ووجـه

(١) انظر بحثا «الزمان والمكان» ٢ : ١٢٥ وما بعدها.

الشبه هنا هو الصوت أو الترنم أو الغناء. وفي التشبيه الثاني نرى الاتجاه الخداع في قوله «هزجا»، في حين أن وجه الشبه في البيت هو حركة حك الذراع بالذراع في حال قصرهما، أي دخل قصر الذراع ضمن وجه الشبه، وذلك بسبب إضافة صفة «الأجزم». ويقول الجاحظ بعد ذكر البيتين السابقين: «يريد فعل الأقطع المكب على الزناد، والأجزم: المقطوع اليدين، فوصف الذباب إذا كان واقعا، ثم حك إحدى يديه بالأخرى، فشبهه عند ذلك برجل مقطوع اليدين، يقده بعوردين، ومتى سقط الذباب. فهو يفعل ذلك، ولم أسمع في هذا المعنى بشعر أراضه غير شعر عنترة ..»^(١). كما أن الشاعر استطاع أن يصور - لدقة ملاحظته - صفة دقيقة من صفات الذباب، فنجد الجاحظ يقول أيضا: «قال الشاعر:

ولأنت أطيش حين تغدو سادرا حذر الطعان من القدوح الأفرح

يعنى الذبان لأنه أفرح، ولأنه أبدا يحك بإحدى ذراعيه على الأخرى. كأنه يقده بعوردي مرخ وعفار، أو عرجون، أو غير ذلك مما يقده به...»^(٢).

وقد أشار الجاحظ إلى أن هذا المعنى هو من اختراع عنترة، وهو مما انفرد به، فيقول بعد أن أورد بيت بشار:

كأن مشار النفع فوق رءوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبها

«وهذا المعنى غلب عليه بشار، كما غلب عنترة على قوله:

فترى الذباب ... إلخ

فلو أن امرأ القيس عرض في هذا المعنى لعنترة لافتضح...»^(٣).

بالإضافة إلى ما سبق نجد الآتي، مما يميز صورة الذباب:

أولاً: اهتمام الشاعر بموضوعات قد لا يلتفت إليها، أو قد لا يرى أحد

(١) الحيوان ٣ : ٣١٢.

(٢) المصدر نفسه ٣ : ٣١٣.

(٣) المصدر نفسه ٣ : ١٢٧.

فيها ما يستحق الالتفات أو الوصف، والموضوع هنا هو الذباب، فلم يصف
 الشاعر مثلاً أزهار الروض، أو أية ظواهر جميلة أخرى، وما أكثرها! والتفت
 إلى شيء دقيق لاحظته، وأخذ يراقبه وهو الذباب، هذا يعنى أن الشاعر لم يأت
 بذكر الروضة لمجرد استطراد فى تشبيه، بل وجد روضة فعلاً وحاس خلالها،
 وهذا يبدو فى قوله «وخلا الذباب»، وتلك المراقبة لهذه الحشرة من نفس اتجاه
 المراقبة السابقة لركائب المحبوبة. وهذا يعنى أن الشاعر قد تسيطر عليه عاطفة
 ما توجه تأملاته إلى أشياء قد لا تكون موضع اهتمام الإنسان العادى فمن ذا
 الذى يهتم بوصف صوت الذباب وحركة رجله؟ وتداعى صورة الأجدم
 المقطوع اليدين عند الشاعر فى مخيلته لتصنع هذا التشبيه الدقيق؟ ومن ناحية
 أخرى فإن تصوير الشاعر للذباب جعلنا نلتفت إلى هذه الحشرة فى ضوء جديد،
 وكأن الشاعر أزال عن أعيننا غشاوة العادة فى وصف المألوف، واحتجاب غير
 لمألوف، فقلب هذا الميزان، وجعل غير المألوف مألوفاً، أو بمعنى آخر أزال
 عن أعيننا غشاوة كانت حاجبة رؤيتنا لمدركات الطبيعة على حقيقتها، وكم منا
 شاهد الذباب، ولكن لم يلتفت إلى ما جاء به الشاعر، وبشيء من التأمل نجد
 أننا نرى الذباب للمرة الأولى فى تصوير الشاعر، أى أن الشاعر أضاف «جدة»
 إلى الموضوعات المألوفة، ويقول الناقد الكبير كولردج عن إحدى خصائص
 العبقرية الشعرية: «إنها تعرض لنا الموضوعات المألوفة بحيث تبعث فى نفوسنا
 إحساساً مماثلاً لما يشعر به الرجل العبقرى ذاته نحوها، وتولد ذلك الشعور
 بالحيرة الذى يلزم حالة النقاة العقلية والبدنية على السواء، فمن منا لم يشاهد
 الثلج وهو يتساقط على صفحة المياه آلاف المرات، ولم يختبر إحساساً جديداً،
 وهو ينظر إليه بعد أن قرأ هذين البيتين للشاعر «بيرنز» اللذين يشبه فيهما اللذة
 الحسية «بالثلج الذى يسقط على النهر فيبدو أبيض اللون لحظة، ثم يذوب
 ويختفى إلى الأبد... إن الرجل العبقرى فى ميدان الشعر لا يقل عن زميله
 فى ميدان الفلسفة، فكلاهما يولد إحساساً بالغ القوة بالجدّة، فيعيد إلى أكثر
 الحقائق شيوعاً قوتها وتأثيرها وفعاليتها، وغير ذلك من الصفات التى سلبها إياها

ثانيا: قد لا تكون صورة الذباب أو الأجدم مقطوع اليدين صورة محببة للنفس، أو صورة جميلة تلائم منظر الروض أو السحاب أو علاقة الشاعر بمحبوبته، أو على الأقل صورة قد تشعر القارئ بالاشمئزاز أو الضيق، ولكن من حيث هي صورة شعرية تحوز إعجابه نتيجة عبقرية الشاعر ودقة ملاحظته - كما قلت -، فقد ربط الشاعر بين صوت الذباب والشارب السكر المترنح الذى يغنى، ثم بين حركة رجليه الأماميتين وحركة يدي الأجدم، وجعل هذا كله منصهرا فى صورة رائعة وجديدة انفرد بها، فالصورة جمالية وإن لم تكن جميلة وكما يقول الدكتور زكريا إبراهيم: «إننا فى الطبيعة لا نسر ولا نعجب إلا بالمخلوقات النموذجية، وأما فى الفن فإنه ليس من الضرورى للعمل الفنى أن يكون نموذجا جميلا من نماذج الإنسانية، أو الحياة بصفة عامة، وآية ذلك أن أشد ما فى الطبيعة قبحا قد يكتسب فى مجال الفن صبغة جمالية واضحة، ولعل هذا ما عبر عنه أحد الشعراء الفرنسيين حينما قال إنه «ما من ثعبان قبيح، أو وحش مسيخ الخلقة، إلا واستطاع الفن أن يجعل منه صورة ترتاح لمرآها الأعين، وهذا هو السبب فى أن القبح الطبيعى قد يصبح عنصرا إيجابيا من عناصر الجمال الفنى، خصوصا عندما يحرص الفنان على التزام الصدق فى إنتاجه...»^(٢). وكما يقول الفيلسوف الألمانى العظيم عمانوئيل كانط: «إن الجمال الطبيعى لهو شئ جميل، وأما الجمال الفنى، فإنه تصوير جميل لشئ...»^(٣). ويقول الدكتور شفيق السيد إن الشعر «نشاط إبداعى يرتبط أساسا بقيمة الجمال، لا بمعنى أنه يرسم صورة جميلة - مثلا - لزهرة ندية يانعة، أو عين ساحرة، أو طائر يشدو على الأغصان، فذلك مفهوم سطحي للجمال، وإنما بمعنى آخر أعمق وأوسع مجالا يشمل سائر خلجات النفس، وأخفى نبضاتها فى حالى الفرح والحزن والسكينة والقلق والرضاء والغضب، وما إلى ذلك من

(١) كولردج ١٦٩.

(٢) الفنان والإنسان ٩٢.

(٣) المصدر نفسه ٩٤.

حالات تعتري النفس الإنسانية، إنه نفاذ إلى صميم الأشياء، واستبطان لمب
ملحياة، واستشراق للآفاق التي يعجز أوساط الناس عن الاقتراب منها....^(١)
ولاشك أن تصوير عنترة للذباب والأجذم تصوير رائع مهما تكن عناصر التشبيه
في الحقيقة. وهناك من شعراء الجاهلية من أورد صورا من هذا الاتجاه، ولكنها
لا تصل إلى ما وصل إليه عنترة. من هؤلاء مثلا امرؤ القيس في تصويره «عر
الآرام» في قوله:

تري بعر الآرام في عرصاتها وقيعانها كأنه حب لفلـ^(٢)
صور عنترة بعد ذلك عبلة في وضع اجتماعي يتميز بالرفاهية والتنعيم في
قوله:

نمسي وتصبح فوق ظهر حشية وأبيت فوق سراة أدهم ملجم
وهي قضية تناولها غيره من شعراء الجاهلية في وصف المرأة، ولكن الجديد
المتميز الذي أتى به الشاعر هنا هو جعله وضع عبلة الاجتماعي مقابلاً لوضعه
هو، فبدأ في عرض مقارنة بينه وبينها، بحيث يجمع بين موقفه وفخره بآفه
فارس يمتلك فرسا من صفته كيت وكيت حملا على فروسيته، وبين وضعه
العام المقابل لعبلة، وهنا نجد أن تصويره لتنعيم عبلة، ما هو إلا مسخل جيد
ليؤن وضعه هو وفخره بفروسيته. وقد وفق في هذا تماما، سواء من حيث
خصائص الفخر المرافقة له والمنطبقة عليه، أو من حيث بيان وضع محبوبته
ومدحها، أو من حيث وصف الفرس، وكذلك في صنعة في الوسيلة الانتقالية
العضوية التي تربط هذا كله بعبلة ببعض، ويعتبر هذا الجزء الذي يجمع بين
الوصف والفخر والمدح من أدق ما قاله الشاعر وانفرد به في صنعة دون سواء.
القسم الثالث: يقول:^(٣)

يسا شاة ما قصص لمن حلت له حرمت على وليتها لم تحرم

(١) تجارب في نقد الشعر.

(٢) شرح المعلقات السبع ٩.

(٣) في البيت السادس والخمسين عند الزوزني، والتاسع والأربعين عند التبريزي، والرابع
والستين عند الأعلم، والتاسع والخمسين عند ابن الأنباري، والسبعين في الجمهرة.

فالموقف الأول - الصورة

صورة رجل له مكانة لدى النساء، وهي قيمة اجتماعية هامة في ذلك الزمن، مما يعنى جماله وقلته ومكانته وقدراته الشبابية ونحو ذلك. والتشبيه في البيت الأول يحتوى الخصائص نفسها التي تميز تشبيه عنثرة، فنجد الاتجاه الخداع فى «تركت مجدلاً»، فى حين أن المشبه هنا هو الصفيير نتيجة انصباب الدم من الكتف حيث موضع الطعنة، والمشبّه به الصفيير المنبعث من شدة الألم (المشقوق الشفة العليا) عندما يتحدث، فوجه الشبه هنا هو الصوت، أو انبعاثه. وفى التشبيه الثانى نجد الاتجاه الخداع فى قوله «بعاجل طعنة» فى حين أن المشبه هنا هو لون لدم المندفّع فى رشاش من موضع الطعنة، والمشبّه به هو لون نبات العندم الأحمر، وبالتالى نرى الشاعر يتناول الصوت ثم اللون، فمع تصويره للتجديّل والطعنة العاجلة النافذة نجده يهتم بالنتيجة التى يراها، وهى خروج الدماء فى صوتها ولونها، وقد نجد هنا نوعاً من الإمعان فى «دموية» الصورة. وقد أضاف الشاعر الاستعارة إلى التشبيه فى قوله: «سبقت يداى له بعاجل طعنة...».

الموقف الثانى - الصورة

العدو هنا محارب مفتخر بسلاحه، لا يعرف الخور أو الهرب، واستخدم الشاعر الاستعارة فى قوله: «جادت له كفى»، وفى «يهدى جرسها»، مصوراً قوة يده وصوت الطعنة، ثم صور ضربته بالرمح، ثم ختم الصورة بالكناية فى قوله: «فتركته جزر السباع ينشئه».

(=)

وانقد ذكرتك والرماح نواهل	منى ويض الهند تقطر من دمي
فوددت ثقيل السيف لأنها	لمعت كبارق ثفرك المتسم

ص ٣٠٣

والبيتان لا يوجدان فى طبعة بولاق للجمهرة. وفى الديوان بعد البيت ٤٧ نجد البيت:

كما رأتى قد نزلت

جعله صاحب العقد الفريد آخر أبيات المعلقة 11

الموقف الثالث - الصورة

العدو هنا له مزايا كثيرة نسبها الشاعر إليه، فهو موكول إليه الحماية والدفاع عما يجب الدفاع عنه، ثم هو متسلح قوى التسليح، وهو - فوق هذا وذاك - مندمج اجتماعيا في بيئته (الخبرة بلعب الميسر - كثرة شرب الخمر - يهين ماله فيها ...) وهذا دال على مكانته وسط هذا المجتمع. كذلك لم يخش ترجل عترة عن فرسه لقتاله، بل أبدى له نواجذه، وهو بطل في قومه، ورئيس فيهم مميزا بلباسه، لا نظير له، ومع هذا كله، فالشاعر نازله، وظل طول يومه بحاربه حتى تغلب عليه، بل علاه بالسيف علامة النصر، والتشبيه في قوله:

• كأنما غضب البنان ورأسه بالعظم •

فيه الخصائص نفسها السابقة: الاتجاه الخداع في قوله «عهدي به»، والمشبّه لون الدم المغطى لهذا الفارس القاتل، والمشبّه به لون نبات العظم وهو يخضب به. ونرى الاتجاه «الدموي» نفسه وخصائصه، كذلك نجد ذلك في التشبيه في البيت الأخير. وبالتالي فجوهر تشبيهات الشاعر في هذا المجال هو الدم - اللون، والدم - الصوت.

كذلك نجد أن الشاعر ركز في تصويره لبطلته وبطولة عدوه على الناحية الفردية - المنازل من ناحية، ومدح العدو المبالغ فيه من ناحية أخرى، وهما أمران يتميز بهما الشاعر، فهو يشارك الشعراء الجاهليين في وصف القتال والخيال بعامة، لكنه انفرد دونهم بما أشرت إليه.

ثانيا: صورة الفرس

كما رأينا في تصوير الشاعر للناقة - نراه في تصويره للفرس على مستويين

١ - المستوى العام.

٢ - المستوى الخاص.

الفرس يختلف عن الناقة، لأنه مرتبط بالنزعة البطولية، والتصوير القتالي عند الشاعر، كما أنه مرتبط بموقف إنساني خاص في شخصيته. ولئن كانت الناقة قاسما مشتركا عند عترة وغيره، فالفرس هنا خاص بالشاعر، لا من حيث

فبعثت جاريتي وقلت لها اذهبي فتجسسى أخبارها لي واعلمي
 قالت رأيت من الأعادي غرة والشاة ممكنة لمن هو مرتهم
 فنجد هنا أن ما ذكره عن محبوبته التي عبر عنها بالشاة (وفي رواية انها امرأة
 أبيه) وإرسال رسول لها للتجسس ومعرفة أخبارها، ومحاولة الوصول إليها، وهل
 هي على استعداد لذلك؟، وما مدى تمتعها ومنعتها في قومها. أقول ان ما ذكره
 الشاعر من ذلك ليس منتشرًا عند شعراء الجاهلية، بل ظهر بصورة اوضح عند
 الشعراء الإسلاميين ومن جاء بعدهم مثل عمر بن أبي ربيعة وبشار بن برد وأبي
 نواس، بل والمنتبى، ولنا وقعة عند الأبيات في الحديث عن التقييم العلمى للنص.

٤ - صورة القتال:

فبعد انتهاء الشاعر من تصوير الناقة، تحدث في ستة أبيات عن بعض صفاته
 الأخلاقية، ثم شرع في تصوير القتال الذى تجسده صورتان عامتان:
 الأولى: صورة العدو والاشتباك معه.

الثانية: صورة الفرس.

أولاً: صورة العدو

وقد ركز فيه الشاعر على وصف عدو فرد مقاتل كخصم له في عدة مواقف
 أو عدة صور تشكل جزئيات من صورة العدو بعامته.

قال: (١)

وحليل غانية تركت مجدلاً تمكو فريسته كشدق الأعلم
 سبقت يداى له بعاجل طعنة ورشاش نافذة كلون العندم^(٢)

(١) فى البيت الثانى والأربعين عند ابن الأنبارى والتبريزى، والأربعين عند الزوزنى، والسادس
 والأربعين عند الأعلم، والخامس والأربعين عند الشنقيطى والرابع والخمسين فى الجمهرة.

(٢) فى رواية الأعلم: «بمارق طعنة».

وقال: (١)

ومدجج كره الكماة نزاله
جادت يداى له بعاجل طعنة
برحية الفرغين يهدى جرسها
فشككت بالرمح الأهم ثيابه
فركبه جزر السباع ينشئه
ومشك سابغة هتكت فوجهها
ربذ يده بالققداح إذا شتا
لما رآنى قد نزلت أريده
فطمته بالرمح ثم علوته
عهدى به مد النهار كأنما
بطل كأن ثيابه فى سرحة

لا ممعن هربا ولا مستسلم
بمشف صدق الكموب مقوم
بالليل محس الذئاب الضرم
ليس الكريم على القنا بمحرم
ما بين قلعة رأسه والممصم
باليف عن حامى الحقيقة معلوم
هتاك غايات التجار ملوم
أبدى نواجذه لغير بسم
بمهند صافى الحديد مخدم
غضب البنان ورأسه بالعظم
يعدى نعال السبت ليس بتوأم

فألعو الثلاثى يبدو فى ثلاثة مواقف بنتائجها:

الأول: حليل الغنية ——— جادت له كفى

الثانى: محارب مدجج بالسلاح — قتلته بالرمح وتركه جزر السباع.

الثالث: حامى الحقيقة الجسور صاحب الخبرات والمكانة — قتلته بالرمح
ثم علوته. (٢)

(١) فى البيت السادس والأربعين عند الزوزنى، والثامن والأربعين عند ابن الأنبارى، والثالث والخمسين عند الأعلام، والثامن والأربعين عند التبريزى، والثانى والخمسين عند الشنقيطى، والستين فى الجمهرة.

(٢) فى الأبيات السابقة عند الزوزنى والشنقيطى «جادت له كفى»، وفى البيت الخامس عندهما يتضمن «حسن بنانه والممصم»، كذلك أسقط الزوزنى البيت الثالث، وعند ابن الأنبارى فى البيت السادس «ومشك سابغة»، وعند الزوزنى كذلك البيت التاسع قبل الثامن، والبيت الأخير عند الأعلام السابع فى الترتيب. وفى هامش التبريزى: «بعده (بعد الرابع) فى منتهى الطلب:

أوجرت ثغرة سنانا لهذا
برشاش نافذة كلون العندم

ص ٢٩٨

ويقول الشارح: «بعده (ليس بتوأم) فى الجمهرة. (٣)

تصويره كفرس، وإنما من علاقته العاطفية الإنسانية به كما سنرى.

١ - المستوى العام فى خطوتين تصويريتين:

الأولى: الارتباط البطولى العام، قال الشاعر فى الحديث عن عبلة: ^(١)

تمسى وتصبح فوق ظهر حشية وأيت فوق سراة أدهم ملجم
وحشيتى سرج على عسل الشوى نهى مرا كله نبيل المحزم

فالخطوة الأولى فى وصف الفرس تبدأ من علاقته البطولية بالشاعر نفسه فى إظهار وضعه الاجتماعى المقابل لوضع عبلة، مما ظهر فى الكناية فى الشطرة الثانية من البيت الأول، وكذا الشطرة الأولى من البيت الثانى. فهذه الصفات تربط بين الشاعر وفرسه برباط بطولى عام، لم يدخل بعد فى الحيز الإنسانى المميز، أو الفروسى الخاص، فصفات الفرس ترد إلى الفارس نفسه فى حقيقة الأمر، وما مدح الشاعر لفرسه إلا مدحا لنفسه بالفروسية والبطولة.

الخطوة الثانية فى وصف العرض هى الارتباط البطولى التفصيلى، يقول: ^(٢)

هلا سألت الخيل يا ابنة مالك إن كنت جاهلة بما لسم تعلمى
إذ لا أزال على رحالة سابح نهى تعاوره الكماء مكلّم
طورا يجرد للطعان وتارة يسأوى إلى حصد القسى عزمم

فالحديث البطولى عن الفرس بدأ من عبلة أيضا، ولكن وصف الشاعر لفرسه هنا - بالإضافة إلى حديثه عن ارتباطه به وصفاته وقوته - نقلنا إلى تصوير بعض دخائل المعركة فنرى التجريد للطعان، ونرى حصد القسى، مما يجعلنا نتخيل بعضا من تشكيلات القتال فى المعركة الجاهلية من خلال هذا التصوير،

(١) فى البيت العشرين عند الزوزنى وابن الأنبارى والتبريزى، والرابع والعشرين عند الأعلام، والثالث والعشرين عند الشنقيطى، والحادى والثلاثين فى الجمهرة.

(٢) فى البيت الرابع والأربعين عند التبريزى وابن الأنبارى، والثامن والأربعين عند الأعلام، والثانى والأربعين عند الزوزنى، والسابع والأربعين عند الشنقيطى والخامس والخمسين فى الجمهرة، وفيها «هلا سألت الحى»، وبعد البيت الأول:

لا تسألنى وأسألنى بى صحبتى يملا يدك تغفى وتكرمى
و أنظر هامش التبريزى ص ٢٩٤

ووصف الفرس وبيان قدراته المتعددة. ثم يقول: (١)

والحيل تفتحهم الخسار عوابها من بين شيطمة وآخر شيطم
حيث يصور قوة الخيل وتنوعها، وإقدامها أثناء المعركة.

٢ - المستوى الخاص:

وهنا ينشأ الشاعر في الانتقال شيئاً فشيئاً من التصوير البطولي العام للفرس -
المقاتل .. إلى التصوير الشخصي الإنسانى مكلمى للفرس - المقاتل، فيقول
في (٢) أبياته المشهورة:

(١) فى البيت السبعين عند الزوزنى، والثالث والسبعين عند ابن الأنبارى، والسابع والسبعين
عند الأعلم، والخامس والسبعين عند التبريزى، والسابع والسبعين عند الشنقيطى، والرابع
والسبعين فى الجمهرة.

(٢) فى البيت الخامس والستين عند الزوزنى، والثامن والستين عند ابن الأنبارى، والثالث
والسبعين عند الأعلم، والحادى والسبعين عند التبريزى، والثانى والسبعين عند الشنقيطى،
والثالث والثمانين فى الجمهرة. ونجد الشطرة الأخيرة عند الأعلم: «أو كان يدرى ما
جواب تكلمى». وعند ابن الأنبارى: «أو كان لو علم الكلام مكلمى». وفى الجمهرة بعد
«لبان الأدهم»:

كيف التقدم والرماح كأنها	برق نلألاً فى السحاب الأركم؟
كيف التقدم والسيوف كأنها	غوغا جراد فى كتيب أهم؟
فإذا اشتكى وقع القنا بلبانسه	أدنيه من سل غضب مخذم
وفى رواية البطليوسى:	

يدعون عنتر والسيوف كأنها	إيماض برق السحاب الأركم
يدعون عنتر والدماء سواكب	تجرى بفياض الدماء وتنهمى
يدعون عنتر والقوراس فى الوغى	فى حومة تحت المعجاج الأتقم
يدعون عنتر والرماح تنوشنى	عادات قومي فى الزمان الأقدم
وأنظر هامش التبريزى ٣٠٩ - ٣١٠ ويذكر الشارح أن بعد البيت الثالث فى المتن فى الجمهرة:	

آسيته فى كسل أمر نابا	هل بعد أسوة صاحب من مذم
فركت سيدهم لأول طمة	يكبو صريعاً للدين وللغم
ركبت فيه صعدة هندية	سمحاء تلمع ذات حد لم

ص ٣١٢

ولكن نجد أن الأبيات السابقة بعد قوله: تسربل بالدم، أى بعد البيت الثانى لا الثالث =

يدعون عترة والرماح كأنها أشتان بر في لبان الأدهم
مازلت أرميهم بثغرة نحره ولبانه حتى تسربل بالدم
فأزور من وقع القنا بلبانه وشكا إلى بعبرة وتحمحم
لو كان يدرى ما المحاورة اشتكى ولكن لو علم الكلام مكلمى

حيث تحول الفرس هنا إلى مشارك إنسانى أو إنسى، أو زميل مقاتل يشكو، مما يدل على تجاوز الشاعر مستوى الوصف البطولى العام، إلى المستوى الفروسى الإنسانى العميق فى بيان العلاقة بينه وبين فرسه، ولم يصل الشاعر إلى هذا المستوى فجأة، بل فى تطور أو تصاعد تدريجى، بدءا من الإصابة العادية إلى هذه اللفتة الإنسانية على النحو: الرماح كأنها أشتان بر فى لبانه <---> ما زلت أرميهم بثغرة نحره <---> لبانه يتسربل بالدم <---> أزور من وقع القنا <---> شكا إلى بعبرة وتحمحم <---> يكاد يعلم المحاورة ليشكو <---> يكاد يعلم الكلام ليتكلم.

ويعتبر هذا التصوير دليلا عن مستوى العلاقة العاطفية بين الإنسان والحيوان بعامة، ولا شك أن عترة لم يكن يهتم بفرسه الذى يحارب على ظهره فحسب، بل جعله صديقا ورفيقا، وقد كان لعنترة أكثر من فرس، يقول ابن الأعرابى المتوفى ٢٣١هـ: «عترة بن عمرو بن معاوية، أفراسه: الأغر والأدهم وابن النعام .. ويقال: كان له فرس يقال له الأبحر»^(١) ومن ضمن معاملة عترة للفرس معاملته للإنسان، بيانه أن الثواب والإحسان يشملان الحيوان كذلك، يقول الدكتور عبد الغنى زيتونى: «وثواب الله وإحسانه لا يقتصران على الإنسان وحده، بل هما - فى رأى عترة - يعمان الحيوان أيضا، فيقول فى فرسه الأغر: جزى الله الأغرجـزاء صدق إذا ما أوقدت نار الحروب»^(٢)

ونجد أن الشاعر استخدم حواسه البقطة فى إثراء صوره ومكوناتها، فنجد

= فى طبعة بولاق من الجهرة.

(١) كتاب أسماء الخيل وفرسانها ١٢٠ - ١٢١.

(٢) الوثنية فى الأدب الجاهلى ٢٢٣.

الحركة والصوت واللون والشكل والرائحة والطعم، مما جعله يصل بشيئاته إلى مستوى يستحق التقدير.

ويمكن للناقد أن يضيف إلى ما قلناه ما يراه جديرا بالذكر نتيجة دراسته.

ب - الفجوة - الموسيقى - الإيقاع

تبدأ موسيقا النص، أو البناء الموسيقي للنص من الحرف وتنتهي بالقافية^(١) ويدخل في تكوين هذه الموسيقا كل ما فى النص من محتوى منصهر داخله، وقد استخدم الشاعر بحر الكامل، وهو من البحور الشائعة فى العصر الجاهلى، يقول الدكتور محمد عونى عبد الرؤوف: «إذا نظرنا إلى الأشعار التى قيلت قبل الإسلام، وجدنا أنها نظمت غالبا فى أبحر أربعة هى: الطويل والوافر والكامل والبسيط...»^(٢) وتتنوع الموسيقا الشعرية فى المعلقة حسب كل ما هو موضوع لتأمل الشاعر بما فى ذلك المعانى والتراكيب اللغوية والبلاغية، مما يجعلها تتميز بخواص معينة فى موسيقاها دون سواها، وهذه الخواص الفريدة تشكل ظاهرة إيقاعية فريدة. وبدراسة المعلقة من الناحية الموسيقية وجدنا أن البنية الموسيقية الإيقاعية فيها تتميز بصفيتين هما: التعادلية والتقابلية، فالإيقاع الموسيقي العدم للنص يظهر بخواصه المميزة من خلال هاتين الظاهرتين: ظاهرة الإيقاع التقابلي، وظاهرة الإيقاع التبادلي الحوارى.

تبدو الظاهرة الأولى فى الآتى حيث نجد نوعا من التقابل التساؤلى بين الشطرة الأولى والثانية باستخدام الاستفهام المتكرر فى نقطتى «هل» يليهما فعلان: «غادر» و «عرفت»، بينهما «أم» التى تفيد التخيير، مما ولد إيقاعا تقابليا مميزا بين الشطرتين فى قوله:

هل غادر الشعراء من مـردم؟ أم هل عرفت السدار بعد توهم؟

ثم نجد نفس الإيقاع التقابلي، ولكن بصورة مختلفة فى تكرار «دار عبلة»،

(١) راجع كتابنا الموسيقا الشعرية، وكتابنا الزمان والمكان ٢٧٠ وما بعدها.

(٢) بدايات الشعر العربى بين الكم والكيف ٩٥.

والنداء والأمر فى قوله

يا دار عبلـة بالجـواء تكلمى وعـمى صـباحـا دار عبلـة واسلمى

ونجد إيقاعا تقابليا آخر يولده المعنى والمكان فى:

وتحل عبلـة بالجـواء وأهلنا بالحزن

ويستمر الإيقاع التقابلى:

حيث من طلل أقوى وأقفر

حلت بأرض الزائرين أصبح عمرا على طلابها

علقتها عرجا أقتل قومها

زعما ليس بمزعج

ولقد نزلت فلا تظنى غيره

أهلها بعزتين أهلنا بالفيلم

أزمعت الفراق زمت ركابكم

ويؤدى هذا الإيقاع التقابلى إلى نوع من الموسيقى الحوارية التبادلية بين

الشاعر ومحبوته على النحو:

هى: حلت بأرض الزائرين هو: أصبح طلابها عمرا ...

هى: علقتها عرجا هو: يقتل قومها

هى: يزعم أهلها ذلك طمعا هو: ليس ذلك بصحيح

هى: تربع أهلها بعزتين هو: أهلنا بالفيلم ..

فتكاد الموسيقى بإقاعها المختلفين تشكل حوارا بين طرفين.

ويلعب الطباق والجناس دورهما فى إظهار هذا الإيقاع، ولا بد من قراءة الأبيات بتأن حتى نشعر به، لأنه إيقاع بطيء بعض الشيء، فالشطرة الواحدة كلها تقريبا تتقابل الشطرة الثانية كلها تقريبا فى هذا الإيقاع. ولو قارنا المطلع الطللى لعنترة بمطلع طلللى آخر للبيد مثلا من معلقته لوجدنا أن الإيقاع يختلف، فليبد يقول:

عفت الديار محلها فمقامها بنى تأبد غولها فرجامها

فمدافع الريان عرى رسمها خلقا كما ضمن الوحي سلامها

دمن تجرم بعد عهد أنيسها
 رزقت مراييع النجوم وصابها
 من كل سارية وغاد مدجن
 فملا فروع الأيهقان وأطفلت
 والعين ماكنة على أطلالها
 وجلا السيول عن الطلول كأنها
 أورجع واشمة أسف نؤورها
 فوقت أسألها وكيف سؤالنا
 عريت وكان بها الجميع فأبكرنا
 حجاج خلون حلالها وحرامها
 ودق الرواعد جودها فرهامها
 وعشية متجاوب إرزامها
 بالجلهين ظباؤها ونعامها
 عودا تأجل بالقضاء بهامها
 زبر تجد متونها أقلامها
 كففا تعرض فوقهن وشامها
 صما خوالد ما بين كلامها
 منها وغودر نؤيها وثمامها^(١)

فمع أن القصيدة من البحر نفسه، لكن الإيقاع يختلف، حيث نجد عند
 لبيد إيقاعا سريعا متابعا، يلعب تكرار القافية في اللفظ السابق لها دورا، وكذا
 حروف العطف الفاء التي تدل على هذا التابع السريع، ولا نجد ذلك الإيقاع
 التبادلي الموجود عند عنترة. ونجد في قصيدة عنترة استخدام أداة النداء في
 قوله «يادار» الذي يدل على الألفة والتقارب الممهد لهذا الإيقاع الحوارى
 المميز، وكان الشاعر ينادى على من يخاطبه بعد ذلك.

بعد ذلك تتخذ موسيقا العبارة والبيت شكلا آخر هادئا ينم عن الحزن، وما
 يترتب على مراقبة الشاعر لرحيل محبوبته وقومها في الأبيات التالية لذلك،
 وتعتمد هذه الموسيقا الحزينة على نقط ارتكاز في الألفاظ والعبارات: أزمعت
 الفراق - زمت ركابكم - ليل مظلم - ماراعنى - سودا كخافية الغراب ...
 مما يولد إيقاعا هادئا حزينا - كما قلت - يدل على موقف الشاعر من الرحيل
 والفراق وكأننا نسمع نايًا يعزف مصاحبا هذا الموقف.

تستمر الموسيقا هادئة، ولكن يختفى اللحن الحزين ليحل محله لحن آخر
 نتيجة تحول الشاعر إلى النسيب، وما يتضمنه هذا النسيب من عنوية الريق،
 ورائحة الروضة الجمالية، ووصف مياه الأمطار بعد سقوطها، مما يولد إيقاعا
 ناعما جميلا، وكان مجموعة من الآلات الوترية بما فيها الكمان تعزف لنا لحنًا
 هادئا من خلال ما نستشقه من عبير الروض، وعبق الجو بعد سقوط الأمطار،

(١) شرح المعطيات السبع ١٢٥ - ١٣١.

وقد ساعد على إيجاد هذه الموسيقى الهادئة الألفاظ والعبارات: روضة أنف - غيث قليل الدمن ليس بمعلم - كل بكر حرة - قرارة كالدرهم - سحا وتسكابا - يجرى الماء، لم يتصرم، حتى الذباب شارك في هذا اللحن الهادى وكأنا نسمع طنينة فى آذاننا، ونراه فى صورته المكررة حركة وصوتا كما رآه الشاعر، كما أن اقتصار صورة محدده على الذباب وحده أضاف إيقاعا مميزا، كما نجد أن استخدام اسم الفاعل: يارح، الشارب، المترنم، المكب، والتكرار الجميل فى «يحك ذراعه بذراعه» أديا دورهما فى هذا الإيقاع.

يعود بعد ذلك الإيقاع الموسيقى التقابلى فى الأبيات التالية، كذلك يقوم الطباق بين «تمسى وتصبح»، والمقابلة بين «تمسى وتصبح» من ناحية و «أبيت فوق مرآة أدهم» من ناحية أخرى، وبين ما سبق وبين «وحشيتى سرج على عبل الشوى» بدور فعال فى هذا الإيقاع، ثم الاستفهام والتقابل فى «هل تبلغنى دارها شذنية؟» و«لعت بمحروم الشراب». وفى ذلك الاستفهام نشعر بالأمل الذى يراود الشاعر لرؤية محبوبته بعد هذا الوصف، كما لو كان خاتمة لحنية لسيمفونية. ووصف الشاعر لعبلة وما يقابله من موقفه هو، ووصف حالة ووضعه البطولى ولد هذا النوع من الإيقاع التقابلى الموسيقى، وهو نفس الإيقاع الذى شعرنا به فى حديث الشاعر عن الطفل.

بعد ذلك نجد أن الاستطراد فى أوصاف الناقة وتصويرها ولد نوعا من الإيقاع السريع الوثاب، نتيجة تتابع التشبيهات، وتركب الصور الجزئية بعضها وراء بعض، واستخدام أدوات التشبيه، فنجد: خطارة، غب السرى - زيافة - وكأنما - تأوى له - كما أدت - يتبعن قلة رأسه - وكأنه حدج - صعل يعود - كالعبد ذى الفرو - شربت بماء - أصبحت - تنفر عن - وكأنما تنأى - كلما عطفت - بركت على - كأنما بركت - وكأن ربا أو كحيلا - حش الوقود به - من ذفرى غضوب - جسرة - مثل الفنيق - ونتيجة لهذا التتابع تحول الإيقاع - كما أشرت - إلى إيقاع سريع، فكأننا نصت فيه لمجموعة من آلات ضبط الإيقاع تتابع فى أصواتها.

يعود الإيقاع التقابلي مرة أخرى كسابق عهده في الأبيات بعد ذلك: ^(١)

أثنى على بما علمت فإني	سمح مخالفتي إذا لم أظلم
وإذا ظلمت فإن ظلمي باسل	مر مذاقته كطعم العلقم
ولقد شربت من المدامة بعدما	ركد الهواجر بالمشوف المعلم
بزحاجة صفراء ذات أسرة	قرنت بأزهر في الشمال مقدم
فإذا شربت فإني مستهلك	مالي وعرضي وافر لم يكلم
وإذا صحوت فما أقصر عن ندى	وكما علمت شمائل وتكرمي

ف نجد الإيقاع التقابلي:

أثنى على	فإني
سمح مخالفتي	إذا لم أظلم
إذا ظلمت	فإن ظلمي باسل
شربت من المدامة	بعدما ركد
زحاجة صفراء	قرنت بأزهر
إذا شربت	مستهلك مالي
مستهلك مالي	عرضي وافر
إذا صحوت	ما أقصر عن ندى

ويبدو هذا الإيقاع التقابلي بموسيقا معينة، ولكن يضاف لها هنا شيء آخر يولده المعنى، وهو موقف الشاعر «الوسط» بين الضدين، بين الإفراط والتفريط. وقد لعب أسلوب الشرط بأداته «إذا» خاصة دورا هاما في إيجاد هذا الإيقاع مع استخدام التوكيد «بأن» مع إسنادها إلى ضمير المتكلم، وبالتالي نجد الموقف

(١) بدءا من البيت السادس والثلاثين عند ابن الأنباري والتبريزي، والأربعين عند الأعلام، والتاسع والثلاثين عند الشنيطي، والسابع والأربعين في الجمهرة، والبيت الأول - في رواية الزوزني - «إن تغدني دوني القناع فإني».... ويضيف الأعلام والتبريزي والشنيطي قبل الأبيات كلها البيت:

إن تغدني دوني القناع فإني	طب بأخذ الفارس المستلم
وفي الجمهرة بعد البيت الثاني:	حتى أنال به لذيق المطعم
ولقد أبيت على الطوى وأظله	
وفي رواية: «كريم المأكّل»، وإنظر هامش التبريزي ٢٩٠.	

«التعادلي» قد أضيف إلى الموقف التقابلي مما أثرى الموسيقى وقواها وميزها. كذلك نجد أن الشاعر مهد بذكر عجلة في قوله أثني على لا لذاتها، وإنما لكي يبدأ في الفخر، وهذا الفخر موجه إليها، وذلك من عادة الشعراء الجاهليين أن يوجهوا فخرهم إلى امرأة ما. ويكرر نفس الموقف بادئا بصيحة: (١)

هلا سألت الخيل با ابنة مالك إن كنت جاهلة بما لم تعلمي
إذ لا أزال على رحالة مباح نهّد تعاوره الكماء مكلّم
طورا يجرد للطعان وتارة يأتوى إلى حصد القى عرمم
يخبرك من شمد الواقعة أنى أغشى الوغى وأعف عند المغنم (٢)

ويستمر الشاعر بعد ذلك في فخره ببطولته ووصف نزاله مع عدوه وتنكيله به - كما بينا في موضع سابق - والموسيقا الشعرية هنا يتنازعها جانبان: الأول المعارك البطولية ووصف الطعنات والدماء والخيل ونحو ذلك مما يشكل لحنا صاخبا عنيفا، والثاني الموقف المتسامي الأخلاقي عند الشاعر، والموقف الوسط أو «التعادلي» الذي أشرنا إليه والذي يشكل لحنا هادئا يكون خلفية موسيقية للحن السابق تحيط به وتمتزج، وكذلك انفردت موسيقا الأبيات هنا بأنها جمعت بين قعقة الرماح وضربات الأسياف وصهيل الخيل وصوت سنابكها وصفير الدماء المندفعة من جسد العدو المشخن .. وبين التعفف والاعتدال والتسامي الأخلاقي سواء في السلوك أم في معاملة الحيوان ونحو ذلك، والذي ولد هذين الاتجاهين قوتان اكتفتا الشاعر وأثرتا فيه وصبغت شعره بتأثيرهما: القوة الأولى هي ما نراه من البدء بالفخر بالمقابلة بين وضعه ووضع عجلة الاجتماعى الذي أشرت إليه بالإضافة إلى بدء هذه الأبيات التي أوردناها بقوله:

(١) فى البيت الرابع والثلاثين عند ابن الأنبارى والتبريزى، والثامن والأربعين عند الأعلام الذى يرويه «هلا سألت القوم»، والثانى والأربعين عند الزوزنى، والسابع والأربعين عند الشنقيطى والخامس والخمسين فى الجمهرة، وفيها بعد البيت الأول:
لا تسألنى وأسألنى بى صحبتى يملأ يديك تعفى وتكرمى
وانظر هامش التبريزى ٢٩٤.

(٢) فى هامش التبريزى: «بعده فى مختار الشعر الجاهلى»:
فأرى مخانم لو أشاء حوتها ويصدها عنى الحيا وتكرمى

«أثنى على بما علمت»، وتكرار ذلك فى قوله «إن كنت جاهلة بما لم تعلمى» فليست المسألة مسألة فخر فحسب، كنا أنها ليست مجرد التوجه بهذا الفخر إلى امرأة ما أو المرأة بعامة، وإنما نرى الشاعر وكأنه يرى محبوبته لا تدرى عنه شيئاً سوى أنه عبد، وأنه يحاول القتال وإظهار الشجاعة والبطولة ليجعل أباه يلحقه بنسبة، ثم الفوز بها زوجة له آخر الأمر، ولذا يريد أن يخبرها شيئاً «لاتعلمه»، يريد أن يظهر لها جانباً آخر من أخلاقه «جاهلة به»، وهو الجانب العفيف المترفع من ناحية والجانب الوسط أو التعادلى من ناحية أخرى. ولذلك كان لعبلة تأثير كبير على الشاعر من جميع نواحيه، يقول الدكتور شوقي ضيف: «تكاملت الفروسية عند عنترة، فلم تصبح فروسية حربية فحسب، بل أصبحت فروسية خلقية سامية، فيها الحب الطاهر العفيف الذى يجعل من المحبوبة مثلاً أعلى، والذى يرتفع صاحبه عن الغايات الجسدية الحسية إلى غايات روحية تنم عن صفاء النفس ونقاء القلب، وفيها التسامى عند الدنايا والنقائص الذى يملأ النفوس بالأنفة والإباء والعزة والكرامة، والحس المرفف والشعور الدقيق...»^(١) لذلك كان للبدء بالتعبيرين «أثنى على بما علمت فيأتنى» و«إن كنت جاهلة بما لم تعلمى» دور هام فى إظهار ما أشرت إليه. ويعتبران بداية لما سيأتى من تصوير المعركة وضجيجها، وكأنهما لحنان بدأ الشاعر بهما سيمفونية البطولية الرائعة، وهذا ما تميز به وانفرد.

هناك نقطة أخرى مرتبطة بذلك على نحو ما، فقد رأينا الشاعر يبالغ فى إظهار قوة عدوه، ويخصص معاركه للمنازلة الفردية، فقد كان عدوه فى هيئة فرد واحد متميز، له صفات متعددة، وكأن المعركة التى خاضها الشاعر منازل بين فردين فقط للفوز بشيء أو الحصول على جائزة، كذلك بالغ الشاعر فى إظهار التنكيل بعدوه والتركيز على دموية الوصف فى تناوله للطعنات والدماء ولونها وصوتها ... إلخ، على نحو ما رأينا. إذن لابد أن يكون هناك قوة أخرى شكلت هذا الاتجاه المنفرد، قوة أخرى غير إظهار البطولة فى المعارك والفخر بالتسامى الأخلاقى، قوة تضاف إليهما، هذه القوة هى نوع من استمساك العاشق

(١) تاريخ الأدب العربى للدكتور شوقي ضيف ١ : ٣٧٤.

قوته من «روح» محبوبته أو «ريحها»، فهو الوحيد الذى يقاتل أمامها، يقاتل منافسه ومنازله ويرديه، وكأنها معركة خاصة به يستعرض الشاعر فيها أمام محبوبته قوته لقهر عدوه للفوز بها زوجة، فقوته تأتي «بدفع» منها، واستمداد من «وجودها»، فلو لم تكن عبلة «حاضرة» فى ذهن الشاعر أثناء قتاله وفخره بهذا القتال ما اتخذ وضعة البطولى هذه النزعة الفردية فى المنازلة. وهذا ما يميزه عن شعراء آخرين يتحدثون عن بطولاتهم دفاعا عن قبيلتهم، أو ضمن معركة عامة يخوضونها. ويفسر هذا الموقف العنترى الخاص ما نراه من اقتتال الذكور أمام الإناث فى عالم الحيوان، فيقاتل ذكر آخر طمعا فى الفوز بالأنثى آخر الأمر، تلك الأنثى التى تقف وتراقب النزال، ولذلك يستمد الذكر قوته من وجودها. ولربما لا ينجح فى الغلة على خصمة لو لم تكن موجودة، وهذه ناحية معنوية معروفة فى عالم الرياضة والمنافسات فى المباريات، حيث يكون للمراقب المشجع دور هام فى رفع كفاءة اللاعب - وهكذا ... وكذلك تخيل عنترة عبلة إلى جواره تدفعه، ومن «ريحها» استمد قوته، وكذلك جعل تركيزه على الفردية فى المنازلة أمامها فالشاعر يستطيع «إيجاد الشخص» داخل النص إن لم يكن موجودا فى الواقع، فلا فرق عند الشعراء بين حضور الشخص الفعلى أو عدم حضوره، لأنه يستطيع «إيجاده» كما قلت، وهكذا فعل عنترة، ولذا يوجه إلى محبوبته الحديث والنداء ويسألها ويناقشها .. إلخ، وليس الموقف الشعرى هنا أن الشاعر «يتخيل»، بل هو يعنى فى هذا التخيل حتى يتحول إلى حقيقة وكأنه يراها أمامه بالفعل، فتعبير «يتخيل» عند الشعراء يعنى «وجود»، وليس كما عند غيرهم. ويؤيد ذلك قوله فى البيتين اللذين لم يروا فى أغلب الطبقات والشروح - «ذكرتك» هنا تعنى وجدتك، أو رأيتك:

ولقد ذكرتک والرماح نواهل منى ويضى الهند تقطر من دمي
فوددت ثقيل السيوف لأنها لمعت كبقارق تغرك العتبم

وهذا أيضا يؤكد ما حدث للشاعرين: توبه بن الحمير وجميل بثينة فيما يروى أبو سعيد الأندلسى المتوفى ٦٨٥ هـ: «كان توبة قد رحل إلى الشام، فمر ببني عنزة، فرأته بثينة فجعلت تنظر إليه، فعز ذلك على جميل، فقال: هل لك فى الصراع؟ فقال: ذلك إليك، فشدت عليه بثينة ملفحة مرساة فائسز بها،

ثم صارعه - فصرعه جميل، ثم قال له: هل لك في النضال؟ فقال نعم، ففاضله جميل، ثم سابقه فسبقه، فقال له توبه: يا هذا! إنما تفعل هذا بريح هذه الجالسة، ولكن اهبط إلى هذا الوادى لتعلم، فهبط، فصرعه توبه ونضله وسبقه^(١) هذه القوة السحرية العشقية الغامضة شيء لا يعرفه إلا العشاق عندما تكون محبوباتهم إلى جوارهم، فتضاعف قوتهم، والشعراء يستطيعون إيجاد هذه القوة بتخيل أن محبوباتهم إلى جوارهم - كما قلت - أو استمدادها من شيء يذكرهم بهن من وشاح أو أي شيء آخر يكون في حوزتهم وقت قتالهم، وبذلك صبت موسيقا الأبيات بالصبغة القتالية الفردية العنيفة، أو المبارزة الشخصية التي نسمع من خلالها صليل سيفين، أو صوت تعانق رمحين وحر أنفاس المتقاتلين، ثم سقوط الجسد على الأرض، وصفير انبجاس الدماء ... كل هذا في تابع جزئيات الموقف من خلال العبارات والألفاظ: حليل غانية - تركت مجدلا - تمكو فريسته - شذق الأعلم - سبقت يداى - عاجل طعنة إلخ، مع تابع التشبيهات الصوتية واللونية والحركية التي تمتزج بالإيقاع التبادلي أو التقابلي، فنجد:

هلا سألت الخيل	إن كنت جاهلة
إن كنت جاهلة	إذ لا أزال
طورا يجرود للطعان	وتارة يأوى
أغشى الوغى	وأعف عند المغمم

وبعد تابع الإيقاع القتالي في وصف المنازلة الممزوجة بالدماء والرماح، تهدأ الموسيقى وتخفت لينتقل الشاعر إلى وصف عبلة، ولكن ما يزال الإيقاع التبادلي موجودا، فنجد:

يا شاة ما قص .. حلت لـ	حرمت على
حرمت على	ليتها لم تحرم
بعثت جاريتي .. تجسسى	لى واعلمى
رأيت غرة	والشاة ممكة

(١) نشوة الطرب ٢ : ٥٤٧.

وقد لعب الحوار في «قلت وقالت»، وكذا فعل الأمر في «اذهبي وتجسسي واعلمي .. دورا في إيجاد هذا الحوار التقابلي.

يقول الشاعر بعد ذلك^(١):

والكفر مخبئة لنفس المنعم	نبئت عمرا غير شاكر نعمتي
إذ تقلص الشفتان عن وضع القسم	ولقد حفظت وصاة عمي بالضحى
غمراتها الأبطال غير تغفم	في حومة الحرب التي لا تشتكي
عنها ولكنني تضايقت مقسدي	إذ يتقون بي الأسنة لم أعهم

نجد نفس الحوار التقابلي:

والكفر مخبئة لنفس المنعم	نبئت عمرا غير شاكر
إذ تقلص الشفتان	ولقد حفظت
كررت غير تغفم	تشتكي الأبطال
لم أعهم عنها	يتقون بي الأسنة

ثم يقول:

يتدامرون كررت غير مذمم	لما رأيت القوم أقبل جمعهم
أخطان يتر في لبان الأدهم	يدعون عترة والرماح كأنها
ولبانه حتى تسربل بالدم	مازلت أرميهم بغفرة نحره
وشكا إلى بعيرة وتحمم	فأزور من وقع القنا بلبانه
ولكان لو علم الكلام مكلمي	لو كان يدري ما المحاورة اشتكى

فيزداد الإيقاع عنفا والموسيقا يسيطر عليها اللحنان: اللحن القبلي في الإقبال والتذمر وصيحات القتال، والدعوى إلى مشاركة عترة، واللحن الفروسي الذي يتمثل في تصوير فرسه وحركته والطعنات فيه، وكأننا نسمع صهيله وشكواه

(١) في البيت السنين عند الزوزني، والثالث والستين عن ابن الأنباري والبريزي، والثامن والستين عند الأعلام، والسابع والستين عند الشنقيطي، والخامس والستين في الجماهرة، حيث تضيف والبريزي قبلها الأبيات:

لما سمعت نداء مرة قد علا	وابنى ربيعة في الغبار الأتسم
ومحلباً يسعون تحت لواتهم	والموت تحت لواء آل علم
أيقنت أن سيكون عند لقائهم	ضرب يطهر عن الفراخ الجشم

وصوت سقوط الرماح عليه، ونشعر بذلك الإيقاع الجميل الحزين عندما يتناول الشاعر الحوار بينه وبين فرسه، ونجد كلمة «لبان» المكررة تلعب دورا في هذا الإيقاع، وأيضا تكرارا «شكا» و«اشتكى» والتعبير بين المتقابلين لفظا وترتيا: «لو كان ..» و«لكان لو ..»، واستخدام الشرط المتكرر في الشطرتين من البيت الأخير.

ثم يقول: ^(١)

ولقد شفى نفسى وأذهب مقمها	قبل الفوارس ويك عتير أقدم
والخيـل تفتحـم الخـبار عرابـها	من يـن شـيظـمة وآخـر شـيظـم
ذلـل ركـابـي حـيـث شئت مشايـي	لى وأحـفـزه بأمـر مـرم
ولقد خشيت بأن أموت ولم تدر	للحـرب دائـرة عـلى ابـنى ضـمـم
الشامى عـرضى ولم أشتـمها	والناذريـن إذا لم القـمها دـمى
إن يفـعـلا فلقد تركت أباهـما	جزر السـباع وكـل نـسر قـشم ^(٢)

(١) فى البيت السبعين عند ابن الأنبارى، والتامع والستين عند الزوزنى، والثامن والسبعين عند الأعلام، والسادس والسبعين عند الشنقيطى والتبريزى الذى أورد البيت الثانى قبل الأول، والثالث والتسعين فى الجمهرة.

(٢) فى رواية التبريزى «قلـى» بدل لى فى البيت الثالث، وفى روايته وابن الأنبارى «ولم تكن» بدلا من «لم تدر» فى البيت الرابع. ويذكر محقق ابن الأنبارى فى الهامش «روى الزوزنى بعده (بعد البيت الثالث) ثلاثة أبيات:

إنى عدانى أن أزورك فاعلمسى	ما قد علمت وبعض مالم تعلمسى
حالت رماح ابنى بغيض دونكم	وزوت جوانى الحرب من لم يجرم
ولقد كررت المهر بدمى نحره	حتى اتقتنى الخيل بابنى حذيم

ويضيف المحقق: «والأول والثانى هما البيتان الأخيران من هذه القصيدة، أما الأخير فلم يرد فى رواية ابن الأنبارى .. أه من ٢٦٣، ويبدو أن المحقق رجع فى رواية الزوزنى إلى طبعة محمد محى الدين عبد الحميد، لأن الطبعات الأخرى من رواية الزوزنى لا تحوى هذه الأبيات الثلاثة. وفى رواية الأعلام نجد الشطرة الأخيرة:

«جزرا لخامة ونسر قشم»

كذلك نجد فى الجمهرة بعد البيت الأخير:

ولقد تركت المهر بدمى نحره حتى اتقتنى الخيل بابنى حذيم

ففى نفس الإيقاع:

شفى نفسى	قيل الفوارس
الخيـل تقتحم	ما بين فيظمة
ذلل ركابى	أحفزه بأمر مبرم
خشيت بأن أموت	ولم تدلـ للحرب
الشامى عرضى	ولم أشتمهما
النافرين	إذا لم القهما
إن يفعلا	فقد تركت أباهما

ونجد أيضا أن الألفاظ وألوان الطباق لها دور فى تكوين هذا الإيقاع، وبالإضافة إلى اللحن الهادى المصاحب لنهاية المعلة فى الشفاء وذكر الموت ونحوهما.

فى الأبيات التى تناول الشاعر فيها الحديث عن قتاله الفردى مع عدوه، وكذلك الفخر ببطولاته، نلاحظ إيقاعا بطوليا منفردا، لكن هذا الانفراد لم يكن - فى نفس الوقت - مستقلا عن الجمعية القبلية، لأن هناك إيقاعا بطوليا آخر يتمثل فى القبلية وتبعية الشاعر لقبيلته، وهذا الإيقاع الأخير يتداخل مع الأول لبشكلا معا اللحن البطولى العام للنص. وهنا لا يمكن القول بأن فخرالشاعر منصب على نفسه فحسب، لأن الشاعر جعل نفسه ضمن قومه، فالحرب حرب قبيلتين، والخصم الفرد المنازل يمثل جيشا، أو قبيلة على عادة المنازلة فى ذلك الزمن، كذلك نجد تساؤل عنترة التميمى: هل سألت الخيل؟ وبيان أطوار

إذ تبقى عمرو وأذعن غدوة	حر الأسه إذ شرعن لدلهم
يحمى كنيته ويسعى خلفها	يفرى عواقبها كلدغ الأرقم
ولقد كشت الخدر عن مريوبة	ولقد رقدت على نواشر معصم
ولرب يوم قد لهوت وليلة	بمور ذى رباقيـن مسدم

ص ٣١٦ - ٣١٧.

وفى هامش التبريزى يقول المحقق: «والبيت الأول فى «مختار الشعر الجاهلى» قبل البيت ٧٨، ويقول: «بعده (البيت قبل الأخير) فى الجمهرة ومنتهى الطلب: أسد على وفى العدو أذلة هذا لعرك فعل مولى الأشام

ص ٣١٥.

القتال وأنواعه بين المتحاربين، واشترك الشاعر: «إذ يتقون بي أسنة»، والتلبية الجماعية: «لما رأيت القوم». «يدعون عترة». «وقيل الفوارس» ونحو ذلك، ولذا نقول إن الفخر الجاهلي لا ينقسم، ولا يختص بقبيلة أو فرد، لأن الفرد عنصر داخل قبيلته على نحو ما بينا في كتاب آخر^(١) فصلة عترة بقبيلته صلة «عضوية» وليست صلة تبعية سلبية أو فردية منفصلة. واستطاع الشاعر أن يحقق ذاتيه وتفردته من خلال تلك الجماعية كما بينا وهذا مما تميز به.

هناك ناحية أخرى كان لها تأثير في موسيقا النص، انفرد بها الشاعر، وتلك هي تكرار الدعوة إليه أو مطالبته بالقتال، ثم وصول ذلك إلى أن يكون شفاء من مرض، فنجد نوعا من التطور القتالي الذاتي لدى الشاعر يتصاعد ويتطور على النحو التالي:

في حومة الحرب التي تشتكى
ثم
غمراتها الأبطال غير تفهم

إذ يتقون بي الأسنة لم أحسم
ثم
عنها ولكن تضايق مقدمي

لما رأيت القوم أقبل جمعهم
ثم
يتدامسون كررت غير مذمم

يدعون عترة والرماح كأنها
ثم
أشطان بر في لبان الأدهم

مازلت أرميهم بثغرة غره
وأخيرا:
ولبانه حتى تسربل بالدم

ولقد شفى نفسي وأبرأ سقمها
قبل الفوارس ويك عترة أقدم

فنجد الإيقاع البطولي يتصاعد شيئا فشيئا: حومة الحرب . تشتكى الأبطال منها، لكن الشاعر لا يهمه ذلك - استدعاء القبيلة له لاتقاء أسنة الأعداء - القوم يقبلون داعين إلى القتال - اشترك معهم - يدعو المحاربون عترة باسمه

(١) انظر الزمان والمكان ١ : ١٠٦.

لأنهم يعلمون أنه يريد القتال ولا يستطيعون الحرب دونه - اشتراكه في الحرب وشجاعته - تحول ذلك كله إلى شفاء له من مرض، فأصبح السلم سقما والحرب شفاء.. وقد ساعد على ذلك تطور العبارات والألفاظ واختيارها: تشتكي غمراتها الأبطال - يتقون بي الأسنة - أقبل جميعهم يتذامرون - كررت - يدعون عنتر - الرماح كأشطان البئر - يرميهم بثغرة نحره - الدم - قول الفوارس أقدم ! - الشفاء من السقم. وتذكر في هذا المقام الشاعر طرفة بن العبد عندما يقول:

إذا القوم قالوا من فتى خلت أننى . عيت فلم أكسل ولم أبلد^(١)

وهذا الاتجاه - اتجاه تلبية الدعوة إذا القبيلة نادى على من يحارب - موجود في الشعر الجاهلي، لكن عنتره امتاز بتحديد اسمه، فلم ينادى المحاربون على فتى ! وظن أنه المقصود، بل دعوه باسمه «يدعون عنترا» فكأنه هو الوحيد لاسواه قادر على الدفاع عن قبيلته. وهى درجة أقوى من مجرد الإحساس بأنه هو المقصود فحسب. ولذلك فالإيقاع البطولى المستمر فى هذا الجزء من النص يتشكل ويتنوع. ويحتوى على أكثر من لحن مما يدل على عبقرية الشاعر فى استخدامه بكل ما من شأنه أن يثرى موسيقا القصيدة وينوعها ويميزها عن سواها.

ج - القبيلة - هلبة النص - مظهره

بعد أن تناول الناقد عناصر النص الأساسية، أو أركان الصياغة الأولية. وهى اللفظ والعبارة فى المستوى الأول لهما، ثم الصورة والموسيقا. ورأى أن هذه العناصر جميعا متداخلة ومتشابكة فى العمل الفنى، وكل يتأثر بالآخر ويؤثر فيه، فمن الطبيعى أن ينتقل إلى خطوة أهم، وهى بحث الظواهر الكلية أو العضوية فى النص، بمعنى آخر البحث عن كلية النص، ومدى تحقق العضوية فيه، كائنا ما كان تكوينها ونوعها أو شكلها. يقول أستاذنا الدكتور محمد زكى العشماوى: وإن الشعر هو فى جوهره إدراك عاطفى للحقيقة، وإن غايته أن يعرض التجربة

(١) ديوان طرفة - شرح سيف الدين الكاتب ١٩.

الأنسانية عرضا خياليا، لا موضوعيا أو منطقيا، ومن ثم جماليا، بمعنى أنه يعطينا قيما فنية، ويصيرنا بحقائق الطبيعة والنفس البشرية، ليس كما هي في خضم الحياة، ولكن بعد أن يحيلها الشاعر إلى شكل موحد أو شكل عضوي...^(١)

وتؤدي دراسة الأبنية التي يحتويها النص إلى الوصول إلى الحضير الكلي للنص، بمعنى الوصول إلى كل ما يمكن استحضاره في هذا النص أمامنا، أي أن أمامنا الآن جميع عناصر هذا النص، محددة بأدوارها على حدة أولا، ثم مع العناصر الأخرى ثانيا. وكيف يتصاعد الدور الكلي لجميع العناصر معا شيئا فشيئا نحو التقييم الحقيقي الذي يستحقه النص. وبالتالي تكون الأبنية الأساسية للنص هي:

١ - البناء اللغوي أو البنية اللغوية للنص:^(٢)

وهنا نأتي إلى دور اللغة في المرحلة النهائية - مرحلة توحيد النص وصهر أجزائه معا، يقول أستاذنا الدكتور العشماوي أيضا إن هناك «روابط تجعل اللغة أوثق بالشعر منها بالمنطق، بحكم كونها مستودعا للإحساس والصورة والإيقاع والفكر، وظل الكثيرون ينفرون نفورا واضحا من فكرة التوحيد بين اللغة والشعر، وفي رأينا أن هذا التوحيد محتوم وسهل معا، هذا إذا فهمنا اللغة بمعناها الواسع، فما قصرناها تحكيماً على ما يدعى باللغة الملفوظة، ولا حذفنا منها تحكيماً عنصر النبرة والإشارة، وإذا فهمناها بكامل قوتها، أي إذا فهمناها في واقعها من حيث هي فعل الكلام نفسه، فما خلطنا بينها وبين مجردات النحو والمفردات، ولا ظننا أن الإنسان يتحدث وفقا للمفردات، إن الإنسان العادي يتحدث كـشاعر، فلا يفصل ولا يقسم، ولا يحجب الفكر والمنطق عن الإحساس والنبرة والصورة...»^(٣)

وبالتالي، فاللغة - كما يقول -: «صورة إشارة، أو هي إشارة للصورة ذاتها،

(١) الرؤية المعاصرة ١٥.

(٢) في البنية اللغوية للقصيدة الجاهلية انظر كتابنا الزمان والمكان ٢ : ٢٤٦.

(٣) الرؤية المعاصرة ١٤٤ - ١٤٥.

وبالتالى صورة ذات لون موسيقى وغناء، وهى نتاج عضوى للخيال...^(١) لذلك فإن ترابط عناصر الصورة والموسيقا - كما عرضنا - وتفاعل كل منهما بالآخر، إذا حقق الهدف منه نقول حينئذ إن البناء اللغوى للقصيدة محكم وظاهر وأدى دوره تماما، وكما قلنا فى موضع آخر: «إذا نظرنا إلى الوضع اللغوى برمته فى القصيدة الشعرية الجاهلية، رأينا أن لغة الشاعر تشكل بنية حية قائمة بذاتها، والمقصود بالبنية هنا - كما قلنا - ليس بنية منفصلة لها تكوينها بمعزل عن العمل الفنى، بل هى بنية حية لأنها مرتبطة بعناصر القصيدة بوشائج محكمة تماما كما يرتبط الجسم بأعضائه، هى بنية لا يمكن انتزاعها على حدة، ولكن يمكن إظهارها على حدة. فالعلاقات اللغوية نستطيع أن نضع أيدينا عليها. ولكن ليس يعنى هذا أن نجردها من علاقتها ببقية عناصر القصيدة الأخرى، لسبب بسيط، وهو أن هذه اللغة جاءت أصلا لخلق هذه العناصر ودعمها ثم الاختفاء وراءها، تماما كما يدرس عالم الأحياء الجهاز العصبى أو الدورى للجسم البشرى على حدة، فى حين أنه لا يمكن فصله عن تكوين جسم الإنسان...»^(٢) وهذا يعنى أنه لا توجد بنية لغوية منعزلة تدرس على حدة، فإذا وجدنا أن الصور المبتدعة تمتزج بالموسيقا الإيقاعية المميزة، وأن الشاعر استطاع تحقيق ذلك وإظهاره لنا فى صناعته الفنية فى شكل لغة، فالبنية اللغوية للقصيدة إذن موجودة حية متكاملة، لأننا أثناء دراستنا للصورة الشعرية، أو الموسيقا الشعرية نقول: قال الشاعر كذا، ونجد عباراته ولغته هى التى تمكنا من فهم هذين العنصرين على أكمل وجه. يقول ت. س إيليوت: «إن استخدام الكلمات فى الشعر من أصعب الأمور، إذ على الشاعر أن يستخدم الكلمات من أجل غايتين قد لا تتفقان، وهما: غاية الموسيقى وغاية المعنى الذى يحكم التركيب اللغوى...»^(٣) وهنا نرى كيف تتداخل العناصر الفنية المختلفة فى الصنعة الشعرية لتكوين التركيب اللغوى العام للنص. وبالتالى نقول إن على الناقد أن يدرس المراحل الثلاث الآتية التى تمر بها اللغة فى القصيدة وهى:

(١) المصدر نفسه ١٤٥.

(٢) الزمان والمكان ٢ : ١٤٦.

(٣) فائدة الشعر وفائدة النقد ١٢.

١ - مرحلة استخدام الشاعر لمفرداته بمعانيها الشائعة المستخدمة في ذلك الوقت.

٢ - مرحلة استخدام الشاعر لمفرداته وعباراته استخداما خاصا له علاقة بالنص فقط. وهو ما أشرنا إليه في جدييات النص.

٣ - مرحلة استخدام الشاعر للغة كبنية حية متفاعلة مع العناصر الأخرى، تؤدي دورها في إظهار هذه العناصر وتفاعلها مع بعضها البعض، والاختفاء وراءها.

يقول الدكتور كمال أبو ديب: «لا يكون ثمة من كبير جدوى في تحديد الشعرية على أساس الظاهرة المفردة كالوزن أو القافية، أو الإيقاع الداخلي، أو لصورة، أو الرويا، أو الانفعال، أو الموقف الفكري أو العقائدي .. إلخ، إذ أن يا من هذه العناصر في وجوده النظري المجرد عاجز عن منع اللغة طبيعة دون أخرى، ولا يؤدي مثل هذا الدور إلا حين يندرج ضمن شبكة من العلاقات المتشكلة في بنية كلية...»^(١) ولذلك تسهم اللغة - كما نرى - في خلق وحدة ما للعمل الفني، لأن جميع مكوناته لا تظهر إلا في قالب لغة.

٢ - البناء الهيكلي^(٢)

٣ - البناء العضوي - الوحدة الزمنية للقصيدة الجاهلية^(٣)

وقد تناولنا هذين البنائين بالتفصيل في كتب أخرى، ويمكن للناقد أن يطبقهما على نص معلقة عنترة ليستخرج نتائجه كما يرى. كذلك يمكن للناقد أن يضيف - حسبما يرى - ما يجده مفيدا في تقييم النص.

(١) في الشعرية ١٣.

(٢) أنظر في البناء الهيكلي كتابنا: «الصناعة الفنية في شعر المتنبي» ٤١١ وما بعدها. (٣)

كتابنا الزمان والمكان - الجزء الثاني.

(٣) أنظر كتابنا الزمان والمكان - الجزء الثاني.

٢ - مرحلة التقييم البيئي - الحضاري للنص

مهما يقل في أمر الشعر، فهو تعبير عن عصره وبيئته وحضارته في القديم والحديث ولذلك تعتبر النصوص الشعرية الجاهلية وثائق تصويرية رائعة للبيئة الجاهلية، ونقصد بالبيئة هنا الطبيعة بكل ما تشمل بما فيها النبات والحيوان، ولكن لا بد من الوضع في الاعتبار أننا ننظر إلى «قيمة بيئية» داخل نص، وليس مجرد مظاهر بيئية داخله فيه، أي أننا ننظر إلى تلك المظاهر «داخل عمل فني» خضع لرؤية الشاعر وتأملاته وانتقائه ونحو ذلك، فالشاعر يعطينا الطبيعة من خلال ذاته، وبالتالي فهذه المدركات الطبيعية أو البيئية تمتزج بصناعة القصيد، ولذا فهي تضيف لهذه القصيدة قيمة جديدة على الناقد تبيانها، أي أن الناقد ينظر إلى بيئة خاصة مستمدة عناصرها من البيئة الخارجية، ولو لم يكن الوضع هكذا لتساوى الشاعر وغير الشاعر في وصف بيئته. وفي هذا الامتزاج بين الشاعر وبيئته فائدة للنص من ناحية، ولرويتنا من ناحية أخرى. ويدخل ضمن تصوير الشاعر الزمان والمكان - الجزء الثاني حضارة عصره بكل ما تشمل، وبالتالي كان لإلمام الناقد بعلوم الحيوان والنبات ومعرفة بالصناعات والحرف والتطورات الاجتماعية ونحو ذلك مهم غاية الأهمية في تقديره لقيمة النص من هذه النواحي.

إذا نظرنا إلى معلقة عنترة بن شداد نستطيع أن نحدد للناقد من وجهة نظرنا الطريق التي يسير فيها ليحقق ما ينبغي من إظهار تلك القيمة البيئية التي تتكون من أربع قيم:

أ - القيمة - الطبيعة الجمادية.

ب - القيمة - الحيوان والنبات.

ج - القيمة - الصناعات والحرف.

د - القيمة - العادات والتقاليد.

وهي قيم أساسية، وقد يرى الناقد إضافة قيم أخرى مثل القيم السياسية أو الثقافية حسبما يرى، وحسبما يوجد في النص. وتلك القيم قد تتداخل ويرتبط

بعضها ببعض.

١ - الفجوة - الطبيعة الجبلية

وتشمل المظاهر الطبيعية الأرضية: كالجبال والأطلال وعلاقة ذلك بطبيعة البيئة الصحراوية من جفاف وخشونة وما أدت إليه من تنقل ورحلة. وقد اكتسبت الأطلال عند عترة رؤية زمنية في التفرقة القدرية بين الأحباب وإبعادهم عن بعضهم البعض، كذلك اقترنت بروؤية مكانية، أى بيان البعد المكاني بين الشاعر ومحبوبته وصعوبة الوصول إليها ونحو ذلك. كذلك نجد أنواع السحب والأمطار والأراضى اللينة (الخبار) بجانب الأرض الصلبة وهكذا ...

كذلك نجد أسماء المواضع والأماكن سواء التي حل بها الشاعر أم عبله، وقد يكون البعد المكاني متخيلا، ولكن المهم أن هذه الأماكن دخلت إلى القصيدة واكتسبت لدى الشاعر فى قصيدته شيئا جديدا لا يوجد لها خارجها، على نحو ما رأينا فى التصوير الفنى والموسيقا، وهلم جرا ...

ب - الفجوة - الحيوان والنبات

أولا: الحيوان

نجد فى المعلقة الآتى:

١ - الناقة أو الإبل بعامة والأسود منها، ثم ما ينسب إلى «شدن»، ثم حركاتها فى مشيتها وخطوها وأجزاء جسمها، وبعض خواصها ووسائلها فى الدفاع عن نفسها، ومدى تبعيتها لراعيتها، وصوتها الذى تصدره عند بروكها، بل وعرقها ولونه وموضع خروجه. وصفات الفحل منها، وما يتعرض له من عراك وكدام.

٢ - الفرس أو الخيل بعامة، فنجد خيل القتال الضخمة (شيظمة)، وكيف تنقسم حسب الواجبات القتالية داخل المعركة (الطعان-حصد القسي ..) ثم نجد وصف عترة لفرسه الخاص من حيث لونه ولجامه، ومتانة أطرافه

وشده أسره، وسرعته، وانتقاله فى خفة أثناء القتال، وتصوير جلده فى المعركة وإصابته، ثم تصويره للعلاقة الخاصة المميزة بينه وبين فرسه هذا من خلال جرحه وشكاته إليه.

٣ - النعام وصفاته سواء فى شكله ولونه، أم فى حركاته وعاداته فى سيرة، ومراعاته لبيضه، وطريقة حضائنه له ونحو ذلك.

٤ - الهر الوحشى وتعرضه للإبل أثناء سيرها ليلا، بالإضافة إلى صفاته وشكله، وخواصه فى الدفاع عن نفسه.

٥ - حيوانات أخرى مثل السباع والذئب والشاة والغزلان والظباء وبعض صفاتها.

ويلحق بتصوير الحيوان تصوير الشاعر لبعض الطيور مثل الغراب الأسحم والنسر والقشع .. وكذلك الذباب من الحشرات.

ثانيا: النبات

ف نجد وصف الروضة الغناء، وما فيها من نباتات وزهر فواح، ثم حب الخمخم والعندم والعظم والعلقم والأقصاب وقد أشرنا - من خلال عرضنا للتصوير الفنى عند الشاعر - إلى مدى تمثله للصوت واللون واللمس والحركة ونحو ذلك، مما يجعل شعره صورة حية للطبيعة، وكأننا نراها داخل هذه المعلقة، وهذا هو الشاعر فى أعماقه - أو هو - كما يقول الشاعر الألمانى العظيم فردريك شيلر -: «حارس الطبيعة» أو «إما أن يكون شعره تعبيراً عن الطبيعة، وإما أن تكون وظيفته البحث عنها والحنين المتصل إليها، ومحاولة العودة بالإنسانية إلى عالم بسيط...»^(١) وبساطة صور عنترة فى معلقته سواء فى صورة البلاغة المحدودة، أو فى صورة العامة أو الكلية، دالة على قيمة شعره وعبقريته فى التصوير بعيداً عن التعقيد والتكلف، وهذه البساطة يراها كثير من النقاد سطحية أو دالة على قصور الأفق وعدم التعمق. وهذا غير صحيح البتة؛ بل عدم تفهم لطبيعة الشعر الجاهلى أصلاً. فنظرة الشاعر الجاهلى للطبيعة لم

(١) الرؤية المعاصرة ١٠٣.

تكن سطحية أبداً، وهناك فرق بين قيمة الصور البسيطة الدقيقة التي تدل على عمق النظرة، وبين سطحية التصوير نفسه، لأن صدق الإحساس هو ما نراه عند هذا الشاعر في أبسط صوره.

فكثيراً - كما يقول أستاذنا الدكتور العشماوى - : «ماتستخف عقولنا بالعمل البسيط، ونرى أنه لا يرتفع إلى المستوى الذى تتطلبه أفكارنا المعقدة، وحياتنا المصطنعة، ونحاول أن نخفى ما استطعنا إعجابنا بالعمل البسيط الذى سوف يتسرب على الرغم منا إلى نفوسنا، مهما أردنا تغطيته أو السخرية منه، سوف يتسرب إلى نفوسنا إحساس بالإعجاب بهذا العمل البسيط، مهما حاولنا الغض منه...»^(١) ويقول: «إذا قارنا الشعر الحديث بالشعر القديم، لا من حيث الصياغة استعمالها كل منهما، ولكن من حيث الروح، فإننا نرى الشيء الذى يلمس نفوسنا فى الشعر القديم هو الطبيعة أو صدق الإحساس، أو البساطة...»^(٢) وقد حقق عنترة بن شداد الأمرين: تصوير الطبيعة، والبساطة فى تعبيره.

ج - القيمة - الصناعات والحرف

من خلال معلقة عنترة بن شداد نستطيع تكوين صورة لا بأس بها عن بعض المظاهر الحضارية فى ذلك الوقت منها الصناعات والحرف ونحوهما. فمن تتبعنا لهذه المظاهر نجد:

١ - وجود بعض الأدوات والأواني المستخدمة لحفظ الأشياء مثل قارة المسك.

٢ - استخدام العملات المعدنية المسكوكة مثل الدرهم، وقد ورد ذكر الدراهم فى القرآن الكريم^(٣) ومنها ما هو لامع مستدير، يقول الباحث واضح الصمد: «استعمل أهل الجاهلية فى العرية الجنوبية النقود فى تعاملاتهم، استعمالوا نقودا سكت من ذهب، ونقودا سكت من فضة، وأخرى سكت

(١) المصدر نفسه ١٠١.

(٢) المصدر نفسه ١٠٤.

(٣) سورة يوسف - الآية ٢٠.

من نحاس ومن معادن أخرى..^(١)

- ٣ - قدح النار وإشعالها باستخدام الحجارة أو الزند.
- ٤ - استخدام الحشايا والمطارف للراحة والانتكاء عليها.
- ٥ - صناعة أنواع سروج الخيل واللجم وما يربطها من أحزمة والمصنوعات الجلدية بعامه.
- ٦ - صناعة الأحداج والهوداج وما يحيط بها من أستار وأقمشة.
- ٧ - استخدام الفراء كغطاء للجسم وتصنيعه.
- ٨ - استخراج القطران، واستخدامه وتسخينه لأغراض متعددة بإشعال الحطب وصنع القماقم التي يوضع فيها.
- ٩ - وجود أنواع من أواني الخمر وزجاجاتها، وشكل أقداحها وأباريقها ... إلخ.
- ١٠ - استخدام أنواع مختلفة من أسلحة القتال، مثل السهام والرماح الحديدية القوية الكعوب، والدروع وسيورها التي تربط بها إلى الجسم، وكذا السيوف المعدنية واستيرادها من الهند^(٢)
- ١١ - تجارة الخمر وما يرتبط بها من تقاليد.
- ١٢ - دبغ الجلود وقرظها، واستخدامها في المصنوعات الجلدية مثل النعال، ومنها أنواع لا يستخدمها إلا عليه القوم.
- ١٣ - استخدام الآبار وطريقة رفع الدلاء منها، والأدوات المستخدمة لذلك مثل البكرة والحبال.
- ١٤ - ارتداء الثياب الفخمة الفضفاضة التي يرتديها الرؤساء والزعماء..

وهنا يستطيع الباحث أن يكون فكرة عن الطور الحضارى الذى مر به العصر الجاهلى إلى حد ما من خلال هذه المعلقة، وهذا يدلنا على قيمة الشعر الجاهلى

(١) الصناعات والحرف ٢٢٣ - ٢٢٤.

(٢) انظر المصدر السابق ٥٠١ وما بعدها.

من الناحية الحضارية وأهمية دراسة ذلك.

د - القيمة - العادلة والتقاليد

يعكس العمل الفني صورة من تقاليد العصر ومجتمع الشاعر وعاداته الاجتماعية، فقد دخلت هذه التقاليد بصورة ما من الصور إلى هذا العمل الفني عن طريق استخدام الشاعر لها، وبالتالي فهي تعتبر عنصرا من العناصر التي تدل على ذاتية الشاعر في اهتمامه بها وإيرادها من خلال صورة وصنعه الفنية، ومن ناحية أخرى تدل على «حدائث» الشاعر في نقله صورة صادقة لما يسود عصره من تلك التقاليد والعادات. وتلك هي «الحدائث» في رأي ت. س. إليوت الذي يرى أن هذه الحدائث «لا تكمن في الصورة التي تشكل فيها فننا الشعري، بل في قدرة الشاعر على الإحساس بعصره»^(١)، بل هي - كما يرى إليوت أيضا - «أنها شيء يجعل الشعر يقف بذاته وليس بما حوله...»^(٢)

لو نظرنا إلى معلقة عنترة نجد أنها تصور جانباً من عصرها بتقاليده بالإضافة إلى ما سبقت دراسته منها، فنجد:

١ - وضع «الظلم» في الجاهلية، أو «الظلم» بتعبيره الجاهلي لا الإسلامي، ورد العدوان بالعدوان، وعدم الرضى بالذل أو الهوان.

٢ - التباهي بمعاقرة الخمر والإسراف في ذلك، وما يختص بتاجرها، ورايات الخمارين، وقد أصبح شرب الخمر مما يمدح به حتى العدو حتى إن الشاعر وصل بذلك إلى الدلالة على قيمة اجتماعية لا بد من المشاركة فيها.

٣ - التباهي بلعب الميسر والخبرة فيه، وهذا أيضا من علامات الاندماجية الاجتماعية.

٤ - التباهي بالكرم وصون العرض والشرف.

(١) فائدة الشعر وقائدة النقد ١٨ - ١٩.

(٢) المصدر نفسه ١٩.

٥ - التباهى بالقيم القتالية من شجاعة ودفاع عن النفس والحمى، وما يرتبط بذلك من وسائل قتالية مثل الكر والفر، وتقسيم الجيش، ونوزيع العنائم، والمنازلة الفردية ونحو ذلك.

٦ - استخدام الأعاجم أو غير العرب فى الرعى.

٧ - إن كانت كلمة «الأجزم» تدل على ذلك المرض المعروف - لا مجرد اليد المقطوعة - فهذا يعنى وجود هذا المرض وقتئذ وانتشاره.

٨ - أية استنتاجات أخرى يراها الناقد، ويضيفها إلى ما سبق تقيمه.

من هذا العرض يمكن أن نقول إن معلقة عنترة بن شداد تعتبر وثيقة تاريخية اجتماعية حضارية بيولوجية بيئية، بالإضافة إلى كونها وثيقة أدبية ولغوية .. ويعتمد إظهار تلك النواحي على قدرة الناقد فى تقييم النص من هذه النواحي، كذلك رأينا فى حديثنا عن الصورة الشعرية والموسيقا كيف أصبحت هذه القيم الحضارية والبيئية عناصر هامة فى الإبداع الشعرى عند الشاعر.

٤ - مرحلة التقييم العلمى للنص

وهنا نصل إلى مرحلة تعتبر نهائية فى دراسة النص، وهى الإجابة عن السؤال: ما قيمة النص من الناحية الوثائقية؟ وكأننا نعود إلى مرحلة التوثيق العلمى مرة أخرى، ولكن هنا تنضاف النتائج الفنية التى لم نكن قد عرفناها، وبالتالى تمتزج الناحيتان: الفنية والعلمية فى هذا التقييم، فكأننا هنا أقرب إلى الحكم منا إلى التوثيق - ولذا تكون دراسة النص من هذه الناحية كالاتى:

توثيق مبدئى - دراسة النواحي الفنية للنص - تقييم علمى - حكم.

وقد تناولنا - على سبيل المثال - عنصر الروايات المختلفة لنص المعلقة، فكان لا بد من معرفة هؤلاء الرواة، ومما نشر من رواياتهم للنص، وعدد الأبيات وترتيبها .. إلخ، لأن ذلك يضع بين أيدينا صورة شبه حقيقية موثقة للمعلقة بأبياتها .. إلخ، مما يؤثر فى تكوين الصور الشعرية وأنواعها، وكذا الموسيقا

وتطورها وتنوعها من ثم تؤدي دراسة هذا التقسيم الفني للنص على ضوء التوثيق السابق إلى نتائج جديدة قد تعيد النظر في هذا التوثيق، وتقديمه في شكل تقييم علمي جديد في مرحلة منفصلة .. وهكذا .

عندما ننظر إلى نص المعلقة كما عرضناه نجد اتفاقا واختلافا في الآيات من حيث وجودها أصلا، أو ترتيبها، أو تكوينها. وهذا قد يثير لدى الباحث نوعا من التشكك أو الرفض، ولكن للإجماع أو لاتفاق الغالبية قوته في التوثيق لا شك، ولكن لا يمكن للناقد أن يقطع برأى أكيد في المسألة، نظرا لعدم وجود دليل قاطع، ولكنه يستند إلى حاسته النقدية، ويقول يغلب كذا.

عندما ننظر على المقطع الطللي للنص نجد أن أغلب الرواة يتفقون على بدايته بقوله:

هل غادر الشعراء من متردم؟ أم هل عرفت الدار بعد توهم؟
في حين أن هناك روايات أخرى تبدأ الطلل بقوله:

أعيالك رسم السدار لم يتكلم	حتى تكلم كالأصم الأعجم
ولقد حبت بها طويلا ناقى	أشكو إلى سفح رواكد جشم
هل غادر الشعراء من متردم	أم هل عرفت الدار بعد توهم
دار لآنسة غضيض طرفها	طوع العناق لذبذة المتبسم

أو قوله:

يا دار عبلية بالجواء تكلمي وعنى صباحا دار عبلية واسلمي

ولكن يغلب أن المطلع الأول^(١) هو الصحيح للأسباب:

أولا: أن الترتيب الثاني مخالف للأغلبية بما فيه مبدأ القصيدة.

ثانيا: أن البدء بأعيالك لا يأتي عادة في الشعر الجاهلي إلا بعد ذكر الدار نفسها أولا، أو البحث عنها، وبالتالي نرى أن مكان هذه الآيات - لو كانت صحيحة الرواية أصلا - بعد النداء في «يا دار»، ثم «تكلمي»، لأن الشاعر قرن أعيالك بعلم الكلام بعد أن ناداها.

(١) أقصد بكلمة «المطلع» الآيات الأولى من القصيدة، و«المبدأ» البيت الأول فقط.

ثالثا: أن التساؤل: هل غادر الشعراء .. لا محل له وسط الأبيات، كذلك معرفة الدار بعد التوهم تأتي دائما قبل السؤال والنداء والدار ومعرفتها. وخاصة أن تشبيهها بالقصر يأتي بعد أبيات أخرى، أما ذكر السفح الرواكد وما يشبهها فقد تأتي في أى مكان.

لذا يغلب على هذه الأبيات نوع من الاضطراب فى الترتيب، أو يتشكك فى وجودها أصلا. والذي يؤيد هذا أن البيت: «ولقد حبست» .. ورد عند الأعلام فى مكان آخر.

والذى نلاحظه أيضا أن رواية الجمهرة أغلبها مخالف للإجماع، فنجد أنها تضيف لما سبق:

وتظل عجلة فى الخزور تجربها وأظل فى حلق الجديد المبهم
وتتشكك فى وجود هذا البيت أولا، وفى مكانه - إن وجد - ثانيا، للأسباب:
أولا: مخالفة الإجماع.

ثانيا: مقارنة الشاعر بينه وبين عجلة، أو بين وضعه الحالى وبين وضع عجلة لا محل له فى الأطلال التى تقتصر على ذكر البعدين : المكانى والزمانى فقط.
ثالثا: إن صح البيت فإن وضعه كان يجب أن يكون مع أبيات المقارنة بين الشاعر وبين عجلة الآتية فيما بعد.

رابعا: من حيث سياق المعنى والتصوير، فإن تناول الشاعر لعجلة بأنها تظل «فى كذا» ثم مقابلة ذلك بتصوير نفسه بأنه فى «حلق الحديد» بعيد تماما عن اتجاهات عترة التصويرية فى النص حيث يصف نفسه بالشجاعة والإقدام وحرية الحركة، لا فى «حلق الحديد» الذى يدل على الأسر والذل أو العبودية، وهذا ما ينفى الشاعر تماما، وأقصى ما وصل إليه هو تصوير البعد المكانى فى أنه لا يستطيع الوصول إليها ويسلو أن الذى وضع هذا البيت ونحله عترة ظن أن الشاعر إذا تحدث عن عبوديته ورقه يكون أقرب إلى حاله، وهذا يدل على أنه لم يفهم النص وهنا نشعر بالانتحال. ويتكرر هذا الوضع كثيرا.

ونجد بعد ذلك تشبيها للناقة بالفدن أو الفصر وسط الأطلال في البيت:
فوقفت فيها نافى وكأنها فدن لأقضى حاجة المتلوم
فربما يكون البيت مقحما وسط الطلل، ولكن «قضاء حاجة المتلوم» ترجع
صحته وصحة مكانه.

بعد أن صور الشاعر إبل المحبوبة الراحلة، أضافت الجمهرة الأبيات:
فصغارها مثل الدبى وكبارها مثل الضفادع فى غدير مفعم
ولقد نظرت غداة فارق أهلها نظير الحب بطرف عيني مفرم
وأحب لو أسقيك غير تملق والله من سقم أصابك من دمي
وهي أبيات يشك فيها أيضا للأسباب:

أولا: مخالفتها للإجماع.

ثانيا: من الناحية الفنية ليس هنات تلاؤم البنة في تشبيه الإبل صغيرها وكبيرها
بلدبى والضفادع، وذلك في الاستطراد إلى الغدير المفعم، كما لم يعهد هذا
التشبيه في الشعر الجاهلي.

ثالثا: من الناحية الفنية أيضا نجد أن الأبيات السابقة، أو الأصلية تشكل
انجاسا نفسيا يدل على المراقبة المتصلة بالرحلة، أو الإعداد لها، ولكن السياق
هنا في الأبيات الثلاث الأخيرة، ينبو عن هذا وخاصة في البيت الأخير حيث
يتحدث عن السقم الذى أصاب المحبوبة..

رابعا: ركافة العبارة مما يغلب وضع الأبيات، وذلك في قوله: نظرت، نظر
امحب، بطرف عيني مفرم، وأحب لو أسقيك، سقم أصابك من دمي..

أما أوصاف ناقة الشاعر، والاستطرادات فيها، فلا غبار عليها، والبيت الذى
تضافه عدة رواة، وهو:

بقى لها طول السقار مفرمدا سندا ومثل دعائم المتخيم

يتلاءم مع أوصاف الناقة فنيا، كما أن أكثر من راو أوردته، مع ذلك يذكر
ابن الأنباري أن هذا البيت لم يرد إلا في رواية الأصمعي، وقد أتى به أبو عبيدة،
ولكن في مكان آخر كما يذكر ابن النحاس.

هناك بعض الاختلافات فى الألفاظ مثل «بركت على جنب الرداع» بدلا من «بركت على ماء الرداع»، وهذه الاختلافات طبيعية لتقل النص رواية، ما لم يكن تغيير العبارة أو اللفظ قد أثر على فهم المعنى تماما، أو على موقفا أو قضية كما سنرى.

وقد أضاف - كما يروى ابن النحاس - أبو عبيدة يينا قبل البيت السابق وهو:

بلى مغابها به فوسعت . منه على سعن قصير مكرم
والبيت فنيا يلائم - فى رأينا - تتابع أوصاف الناقة، إلا أن عدم وروده إلا فى هذه الرواية، تجعلنا نشك فيه وثائقيا.

بالنسبة لاختلاف ترتيب الأبيات بين الرواة، فهذا طبيعى أيضا بالنسبة لرواية النص وقدمه. وإذا اختلف الترتيب فى أول النص، سيظل حتما الاختلاف مستمرا حتى نهايته. بالإضافة إلى إقحام أبيات - كما رأينا - وحذف أخرى عند بعض الرواة دون بعض.

عند تصوير الشاعر لبلبة أو المحبوبة نرى الجمهرة تشذ أيضا على الإجماع، فبعد البيت:

ولقد نزلت فلا تظنى غيره . منى بمنزلة المحب المكرم
تضيف الجمهرة:

إنى عدانى أن أزورك فاعلمى . ما قد علمت وبعض ما لم تعلمى
حالت رماح ابني بغض دونكم . وزوت جواني الحرب ما لم يجرم
يا عبل لو أبصرتى لرأيتى . فى الحرب أقدم كالهزير الضيم

وأتشكك فى وجود هذه الأبيات للآتى:

أولا: مخالفتها للإجماع من حيث الرواية.

ثانيا: من الناحية الفنية لا تضيف جديدا، ويغلب عليها الوضع، وهذا الواضح أراد لها أن تشابه أيانا أصلية فى نفس المعنى مثل: «ما قد علمت» و«فاعلمى»، وهذا تكرار لقوله:

«إن كنت جاهلة بما لم تعلم».

وتعبر: «أن أزورك» لا معنى له داخل السياق.

ثالثا: ركابة العبارة وتكرارها.

رابعا: البيت الأخير تكرار وتقليد لافتخار الشاعر بقتاله وإقدامه.

خامسا: في البيت الأوسط نجد تعبير «ابنى فلان» وهو تعبير بالمشى يورده الشاعر «ابنى حزيم، ابنى ضمحضم .. إلخ»، وما ذكره هنا إلا صورة مشوهة مقلدة للأصل. بالإضافة إلى إقحامه وسط بيتين في الغزل.

وبالتالى نجد أن الأبيات الثلاثة أراد واضعها أن تبدو أصليه، فنسجها على منوال أبيات أخرى، وبمقارنة فنية يتضح لنا الأصل من المزيف، أما إضافة الأعلام لأبيات أخرى في وصف عبلة مثل:

إذ تستيك بأصلى ناعم عذب مقبله لذىذ المطعم
ومثل:

وكانما نظرت بعينى شادن رشا من الغزلان ليس بتوأم

فيتشكك فيها وثائقيا لمخالفتها الإجماع أولا، وخاصة البيت الثانى الذى انفرد به الأعلام واضطراب روايتها واختلاف ألفاظها وتشابهها مع غيرها ثانيا، وتكرار الأوصاف والتقليد من الناحية الفنية ثالثا.

يضيف الأعلام بيتا بعد قول عترة:

وغلا الذباب بها فليس يباح غردا كفعل الشارب المترنم

وهو:

أو عاتقا من أذرعنا معفا مما تعفه ملوك الأعجم
وهو أدعى إلى الشك لأنه مخالف للإجماع من ناحية، ومن ناحية أخرى فيه فساد فى المعنى وخلط فى العطف، لأن الشاعر لا يصف خمرا، بل يصف شارباً للخمر مشبها به الذباب فى حال كذا، كما أنه مقحم بين بيتى وصف الذباب، ولذا تشكك فيه أيضا الباحث أحمد راتب النفاخ كما أوردنا فى موضع سابق.

ثم نجد الجمهرة تشذ عن الإجماع أيضاً في إضافة الأبيات:

نظرت إليه بمقلة مكحولة	نظر المليل بطرفه المتقسم
وبحاجب النون زين وجهها	وبناهــــد حسن وكشح أهضم
ولقد مررت بدار علة بعدما	لعب الربيع بربعها المتوسم

وهي أبيات عرضة للشك لمخالفتها الإجماع أولاً، ومن الناحية الفنية نرى أن الغزل في علة هنا مقحم، ويبدو في التفصيل فيه ووضعه غير المناسب الانتحال ثانياً، والأغرب من هذا وذاك ذكر الشاعر مروره «بدار علة»، كأنه عاد إلى الطلل مرة أخرى، وبالتالي فالخلل في الناحية الموضوعية يغلب في صنفه ثالثاً.

ونأتى إلى الأبيات:

يا شاة ما قص لمن حلت له	حرمت على ولينها لم تحرم
فبعثت جيايتي وقلت لها اذهبي	فتجسسى أخبارها لي واعلمي
قالت رأيت من الأعادي غرة	والشاة ممكنة لمن هو مرتم

ونشعر - وإن كنا لا نستطيع التأكيد بدليل ملموس - أن هذه الأبيات منحولة، ومقحمة على النص، ففيها ما يبعث على الشك، مثل وجود جارية لعنترة يستطيع أن يبعث بها إلى محبوبته، كذلك وضع التجسس. ومحاولة اختلاس وسيلة للقاء تلك المرأة ليست من أخلاق الشاعر ولا طريقته كما عرفناه، كما أن الكناية عن علة بالشاة غير مستحب، ولا يتلاءم مع أوصاف الشاعر وتصويره لها ومكانتها عنده. وكذلك تعبير «والشاة ممكنة لمن هو مرتم» يتنافى تماماً مع تعبيرات الشاعر تجاه محبوبته وتجاه حديثه عن نفسه، فليس هو «مرتم»، كما أن هذا التعبير يدل على التهالك والذل أو الإقبال على المتع، وهذا أيضاً يناقض تصرفات الشاعر، كما أن العبارة كلها أقرب إلى وصف التسلل إلى «عاهرة» منه إلى اللقاء بمحبوبة تمثل عند شاعرنا نموذجاً جمالياً وحافزاً للسمو الأخلاقي. هذا بالإضافة إلى ما أشرت إليه في مكان سابق من أن بعث الرسول أو الجارية، وانتظار الرد واختلاس اللقاء يشكل تياراً ظهر بصورة

أقوى عند شعراء صدر الإسلام والعصر الأموي مثل عمر بن أبي ربيعة، ولذا فهو يعتمد - إلى حد ما - على روح العصر الجاهلي. ولنفرض - بعد هذا كله - أن الأبيات صحيحة رواية، فمكانها في النص غير صحيح حتماً؛ لأنه يأتي بعد وصفه لعدوه وتغلبه عليه، فالمناسبة لا تؤدي له، والأصح أن يكون موضعها - إن صحت - بعد أبيات الغزل في أول القصيدة، أي بعد إظهار البعد المكاني وصعوبة الوصول إلى المحبوبة، أو ربما بعد المقارنة بين وضع الشاعر وبين وضع تلك المحبوبة، والذي يؤيد رأينا هذا أن صاحب نشوة الطرب عندما أورد أبيات الغزل من المعلقة، أورد هذه الأبيات الثلاثة السابقة بعد البيت:

إن كنت أزمعت الفراق فإنما زمت ركابكم بيل مظلّم
يا شاة ما إلخ^(١)

وهي رواية انفرد بها.

عندما تنتقل إلى وصف الفرس نشعر أن هناك بيتا مقحما، وهو - كما يروى شارح التبريزي:-

أو جرت ثغرتي سنانا لهذما برشاش نافذة كلون العدم
وبالتالي نتشكك في وجود هذا البيت في المعلقة أصلا لأنه مخالف للإجماع أولا، وللتكرار والتقليد لأبيات وعبارات سابقة ثانيا، ولا أظن شاعر يكرر نفس الشطرة في بيتين متقاربين. ولكن ربما يكون البيتان واحدا، وحدث خلل في روايته واختلاط مع سواه، وهذا - إن كان حدث - فهو أدعى إلى الشك كما أشرت. أما البيتان اللذان أضافتهما الجمهرة وهما:

ولقد ذكرتك والرماح نواهل مني ويض الهند تقطر من دمي
فوددت ثقيل السوف لأنها لمعت كبقارق ثغرك المتبسم

فأرى فيهما الآتي:

أولا: من الناحية الوثائقية يشك في وجودهما للبيتين: الأول: مخالفة

(١) نشوة الطرب ٢ : ٥٤٧.

الإجماع، والثاني: أن طبقات الجماهير نفسها تختلف في إيرادهما.

ثانياً: من الناحية الموضوعية - مع الملحوظة السابقة - يشك في وجودهما لوضعهما مع وصف الفرس.

ثالثاً: من الناحية الفنية فهما يتلاءمان تماماً مع اتجاهات عنصرة في الغزل، والتسامي بالعشق، وعلاقة الحب بالفروسية - ولا غبار عليهما أبداً من هذه الناحية - وهما مشهوران ومتداولان دون سواهما نظراً لهذه الناحية بالذات، بالإضافة إلى روعة الصنعة فيهما والربط بين عدة أشياء معاً.

وعندما يفتخر الشاعر بنفسه وكرمه وتعففه، نجد الجماهرة تضيف:

لا تسألني واسألني بي صحتي يملأ يديك تعففي وتكسرمي

ونرى من الأسباب السابق ذكرها سواء من حيث إجماع الرواة أو من حيث محاكاته لسواه أنه معرض للشك فيه.

وقد تناولنا في حديثنا عن الصورة الشعرية والموسيقا الشعرية بعض أوضاع الأبيات وترتيبها في النص، من هذه الأبيات ما نراه في «وضع» البيت:

بطل كأن ثابته في سرحة يحلدي نعال السبت ليس بتوأم

وهو في وصف العدو ومدحه، ونجد البيت عند أغلب الرواة يأتي بعد الانتصار على هذا العدو وصرعه، وهذا يخالف طبيعة الأشياء من الناحية الموضوعية، أو من الناحية الفنية على الأقل، لأن الأوصاف كلها في تمجيد هذا العدو تأتي أولاً، ثم يأتي الصراع والانتصار بعد ذلك، والأصح أن يأتي البيت مضافاً ومستكملاً للأوصاف عن العدو، أي قبل الصراع، حيث يكون وضعه - في رأينا - أصح، والذي يؤيد هذا رواية الأعلام للبيت بعد قوله:

ربذ يده بالقداح إذا شتا هناك غايات التجار ملوم
بطل كأن إلخ

وهذا - كما نرى - هو وضعه الأصلي قبل أن ينقله اختلاف الرواية واضطرابها. وهنا - نظراً للناحية الفنية ووضعها في الاعتبار - نجد أن رواية الأعلام لهذا البيت أقرب إلى الصحيحة من الغالبية من الرواة.

وإذا تتبعنا الروايات المختلفة للأبيات سنجد فيها الخصائص السابقة نفسها، ونجد الجمهرة بالذات تشد في الكثير مما تورده عن إجماع أو اتفاق بقية الرواة وبناء على ما سبق يمكن أن نوجز النتيجة التي توصلنا إليها في الآتي:

أولاً: إن إجماع أغلب الرواة على أبيات معينة بترتيب معين يشكل صلب المعلقة، وغالباً ما يؤكد صحتها، وأن الروايات المخالفة أو الشاذة غالباً ما تكون غير موثقة وغير صحيحة كما رأينا.

ثانياً: هناك بعض الملحوظات بناء على ما سبق وهو ما وجدناه من «بعثرة» الغرض الواحد، أو الموضوع الواحد، داخل المعلقة، ولكن يمكن للناقد بناء على دراسة الناحية الفنية أن يرد الأبيات إلى أماكنها الصحيحة والتي غالباً ما غيرها تنقل النص شفاهاً عبر الرواة خلال زمن طويل.

ثالثاً: هناك اختلاف في الألفاظ والعبارات في البيت نتيجة اختلاف لرواية للأسباب السابق ذكرها، ولكن هذا لا يعتبر شيئاً ذا أهمية ما لم تغير العبارة قضية ما أو تنسخ حكماً سابقاً، أو قضية مهمة، وذلك مثل قول عنتره: علقتهـا عرضاً وأقل قومها زعمما لعمر أليك نيس بمزعمم حيث يروى:

علقتهـا وأقل قومها زعمما ورب البيت نيس بمزعمم فتعبير «رب البيت» - مع انتشاره في الجاهلية - فسرهُ المستشرق البريطاني مارجوليوت تفسيراً إسلامياً، وزعم أن في شعر عنتره تكثر الإشارات الإسلامية، وقد أورد هذا البيت الباحث الدكتور عبد الغنى زيتوني مستشهداً على أن القسم برُب البيت كان موجوداً في الجاهلية ولكن هذا كله عرضة للنفي لأن هناك رواية أخرى للبيت كما أوردت.

رابعاً: لِنَظَرنا إلى خصائص الأبيات التي يتشكك في وجودها أو مكانها نجد أنها أما تكرر لمعان سابقة في المعلقة - الأصل - أو تردّد لها، وإما تطويل وإضافة في حادثة أو مناسبة معروفة ووردت إشارة لها في النص الأصلي، وإما يحاول واضعها أن يجعلها تتلاءم مع صفات الشاعر وأخلاقه.. إلخ. ولكن في الوقت نفسه قد نجد أبياتاً يشك في وجودها لأنها لا تتلاءم مع ما يقول

الشاعر أو صنعه الفنية أو اتجاهه الموضوعي أو النفسى. وهذا كله يتوقف على إحساس الناقد مع نتائج الدراسة الفنية للنص ومتابعته بدقة. وهنا نرى أن الناحية الفنية تساعد مساعداً جملة في معرفة صحة الأبيات على قدر الإمكان من ناحية، وترتيبها فى سياقها من ناحية أخرى، ولذا فإن الناقد أو الباحث يقوم بدور هام للغاية بالإضافة إلى دور المحقق الذى يعتمد أساساً على توثيق الروايات، وكثير من المحققين يكتفون بالناحية التوثيقية، ولكننا نرى أن للجانب الفنى ودراسته دوراً هاماً فى هذا التوثيق والوصول إلى نتائج أفضل.

٥ - مرحلة التوجيه:

وهنا نأتى إلى المرحلة الأخيرة من مراحل نقد النص، وتعتبر خلاصة ما سبق من مراحل، والتوجيه هنا يحدث فى كلتا الحالتين: حالة قدم النص أو حداثته، فإن كان النص حديثاً، أى ما يزال كاتبة على قيد الحياة، فالتوجيه يكون لهذا الكاتب، وليس المقصود بالتوجيه هنا أن يقول الناقد للشاعر عليك أن تفعل كذا، ولا تفعل كذا، بل يأتى هذا التوجيه غير مباشر، فالشاعر يسمع، أو يقرأ ما كتبه الناقد، ويناقشه وقد يقتنع بما قاله وقد لا يقتنع، فالتوجيه النقدى ليس إلزامياً للشاعر، لكنه لا بد منه لأن هذا واجب على الناقد، وهو وظيفته ودوره، ويعد معياراً لقدرته وأمانته ومتابعته لما يصدر. ولأن الشاعر إذا ما اهتم واقتنع بهذا التوجيه يمكن أن يخرج بنتيجة يحاول على أساسها تطوير إنتاجه. والناقد بدوره يستفيد من مناقشة الشاعر له، فربما فتح آفاقاً جديدة، أو شد انتباهه إلى ناحية ما .. وهكذا، فالتفاعل بين الناقد والمبدع عملية هامة للغاية فى تطوير الإنتاج الأدبى والنقد معاً.

إذا كان الشاعر قد مات منذ زمن، أو أن النص المنقود قديم - كما فى حالتنا هذه - فإن التوجيه فى هذه الحالة يخص طائفتين:

الأولى: طائفة المبدعين، شعراء كانوا أو قاصين أو مسرحيين إلخ.

الثانية: القراء بعامة، والمثقفين المتذوقين المهتمين بهذا الأدب خاصة،

فالنقاد - كما يقول استانلى هايمن -: «يريد أعمالا فنية، يتخذ منها مادته وموضوعه، ويقدم بديلا عنها خدمات ثانوية بالغة القيمة، كأن يساعد القارئ على فهم العمل الفنى وتذوقه، ويساعد الفنان على أن يفهم فنه ويقومه..»^(١) وقد أشرنا إلى المهمة الثانية - كما يراها هايمن - فيما سبق إذا كان الفنان على قيد الحياة. أما المهمة الأولى وهى مساعدة القارئ على فهم العمل الفنى وتذوقه، فقد بدأت أصلا - بالنسبة للعمل لفنى القديم - مع مرحلة التقييم فى مختلف مراحلها، فهؤلاء القراء بعامة منهم الطلاب الذين يودون دراسة النقد ومعرفة بالتراث القديم وما فيه من قيم، وفيهم الهواة الدارسون الذين يحفلون بهذا التراث ويودون قراءته وفهمه ومعرفة قيمته أيضا، ومنهم الأساتذة الجامعيون وغير الجامعيين ممن يودون البحث فى هذا المجال، وبالتالي يكون اطلاعهم على هذا التقييم النقدى وفهمه فائدة جمة لهم. وتكتمل هذه الفائدة إذا حدث تفاعل أو لقاء مع الناقد سواء فى الصحف أو المجلات الأدبية المختلفة، أو مباشرة فى ندوة عامة، أو محاضرة، حيث يستطيع الناقد أن يقدم لهؤلاء نظرياته وآراءه فيما يخص دراسة التراث وتقييمه وهكذا... وهنا يرى هؤلاء أن القديم ما يزال حديثا حيا لم يسدل عليه ستار النسيان، بل إنهم قد يرون كأن هذا النص القديم يقرأ للمرة الأولى مع أنهم عرفوه قبل ذلك، وبالتالي على الناقد أن يقوم بتوجيه الأذهان إلى كيفية كشف النص القديم ورويته فى ضوء جديد، وإظهار عظمتة وقيمتة، لأن القصيدة ذات القوة الأصيلة - كما يقول كولردج - «والتي تستحق اسم الشعر بمعناه الجوهرى ليست القصيدة التى منحتنا قراءتها أكبر مقدار من اللذة وإنما هى القصيدة هى التى تعطىها أكبر مقدار من اللذة حينما نعود إلى قراءتها..»^(٢) وبالتالي يرى الناس أن ما كان يحيط بالقديم من هالة الصعوبة أو التخلف الفنى أو الغموض لم يعد له وجود، وأصبحت القصيدة حية من جديد، يقول الناقد فيليس جونز: «إن أول مهمة يؤديها الناقد هى أن

(١) النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ١ : ١٨.

(٢) كولردج ١٧٠.

يوضح لنا المبهم فيما نقرأ، وأن ينظم النص تنظيماً يخرج من الفوضى التي ربما كانت تسوده نتيجة لبعد العهد الذي كتب فيه، وكثرة الآراء التي تضاربت في أصله وتفسيره.^(١) ومهمة الناقد هنا تتضمن محاولة تقريب النص زمنياً بأن يشمل تقييمه له - كما سبق وأشارت - عنصر «الحداثة»، ليعلم الناس أنه لا يوجد قديم وجديد في الفن إلا من حيث وقت القول فحسب، وأن التجديد - كما يقول الدكتور طه حسين: - «ليس في إمامة القديم، وإنما التجديد في إحياء القديم ..»^(٢)، وبالتالي يمتزج الماضي بالحاضر، ولا يعود هناك زمن للشعر سوى إبداعه، أو «وجوده» إبداعه فحسب، فنرى امرأ القيس مع شوقي مع حافظ إبراهيم مع أبي نواس مع العقاد مع المتنبي مع نزار قباني وهلم جرا - وتتضاءل «انغزالية» التراث، بل يتلاشى التراث نفسه ليصبح حاضراً ..

أما واجب الناقد حيال الشعراء والكتاب والمبدعين بعامة، فبالإضافة إلى ما سبق، عليه الدعوة إلى ربط الأدب بعلوم الحياة الأخرى، ليعلم هؤلاء المبدعون أنهم لن يكونوا مبدعين إلا إذا شملت ثقافتهم نواحي أخرى في الحياة بخلاف دراسة الأدب واللغة وما ترتبط بهما من علوم، أي هناك مهمة تثقيفية لهذا الناقد، وفي تقييم العمل الفني الذي عرضناه مصداق على ذلك، أيضاً عليه أن يبين قيمة هذا التراث من حيث علاقته بالحاضر إبداعياً، أي كيف يسير التراث أو تطور الأعمال الفنية عبر التاريخ من مبدع إلى آخر، ونتمثل هنا بالشاعر والناقد ت. س إليوت - نموذجاً لعلاقة المبدع الحديث بتراثه، وهو «موقف جدير بأن نقف عنده، لأن إليوت - كما يقول مترجمه وملخص نظريته الشعرية - يعتبر في نظرنا شاعراً أثر في عصره كما لم يؤثر شاعر مثله من قبل، فهو لم يرفض التراث - ككثير من الذين تأثروا به - بل كان يؤمن بأن العلاقة بين الماضي والحاضر هي علاقة تكامل، وثقت بعري لا يمكن فصلها، ولكن ذلك لم يذهب به إلى إنكار روح عصره الخاصة، فالماضي بالنسبة إليه كان يمثل مجموعة من المفردات المفككة تحدث تأثيرها في نفس الإنسان علو

(١) الرؤية المعاصرة ٤٨.

(٢) المصدر نفسه ١٤.

الرغم منه، ومن واجب الفنان أن يؤلف بين هذه المفردات ومعطيات واقعه ليخرج من هذا المزج برؤية نافذة تبصره بحقيقة وجوده...^(١) ويرى إليوت أيضا «أن الفصل بين الماضي والحاضر هو حالة عقلية في ذهن الجيل، ولكنها ليست من الحقيقة في شيء، ومهمة الفن عنده تتركز في النفاذ إلى الرؤية التي توجد التجربة، وتمثلها عن طريق الفكر، وهو يعترف بأن الازدواج الشعوري يشكل مشكلة حقيقية، وإذا كانت هذه المشكلة ماثلة في ذهن الرجل العادي، فإنها ماثلة بشكل أدق وأعمق في ذهن الفنان، وقد تغلب إليوت على هذه المشكلة في فنه، عن طريق الجمع بين الماضي والحاضر في قصائده التي حشدها بالأساطير والاقباسات ليخلق من هذا التقابل صورة الانسجام الذي يراه...»^(٢) وقد أشرنا - في موضع سابق - إلى رأى أدونيس في موقف الشاعر المعاصر من التراث، والذي رأيناه ينطبق على الشاعر الجاهلي أيضا في عصره، وهذا يعنى أن هناك دائرة مغلقة تدور بين المبدعين وتراثهم على مر العصور. كذلك لا بد للناقد من بيان قيمة «التراث» كمادة خام إبداعية على المبدعين المعاصرين الاستفادة منها واستخدامها، أو هي بمعنى آخر طاقة كامنة عليهم استغلالها لصالحهم والتفاعل معها في أعمالهم المعاصرة، وقد حاول كثير من الشعراء مثل شوقي وعزيز أباظة في مسرحياتهما استغلال هذه الطاقة عن طريق «إعادة التكوين»، وهناك من مثل ذلك في القصة مثل جرجى زيدان، بحيث تتحول المادة التراثية إلى مادة إبداعية لعمل فنى جديد، وهناك أيضا من استخدم الرموز القديمة أو طريقة «الإسقاط» فى أعماله الفنية المعاصرة مستخدما التراث أو مستغلا تلك الطاقة بهدف «إعادة صياغة الحاضر» أو تجديد النظر إلى الحاضر، وذلك مثلما فعل الكاتب الأمريكى المعاصر نورمان ميلر Norman Mailer فى روايته الضخمة «الأمسيات الغابرة» Ancient Evenings حيث اتخذ من التاريخ المصرى الفرعونى مادة هذه الرواية، بهدف أن ينبه - كما يقول - مشاعر قرائه، وينعش نظرتهم إلى أمريكا ١١ وحيث يمكنهم أن يروا

(١) فائدة الشعر وفائدة النقد ١١.

(٢) المصدر نفسه ١٤.

وطنهم بذواتهم^(١) وبالتالي يمتزج الحاضر بالماضى أيضا من خلال قدراتهم
الفنانين فى أعمالهم الفنية، فالتراث من ناحية يصبح مصدرا لإثراء الحاضر،
والحاضر يصبح مصدرا «لتحضير التراث». وهكذا فى عملية فنية واحدة. ويتوقف
هذا على قدرة الفنان وعبقريته وطاقته المبدعة.

ومن خلال ما قدمناه من دراستنا لمعلقة عنترة بن شداد يمكن للفنان أن
يستخرج مادة خاما متنوعة يستفيد منها فى أعماله المعاصرة. وقد سبق إلى
ذلك - فى الاستفادة من سيرة عنترة بعامة - شعراء وكتاب محدثون، فنجد
مسرحية عنترة لأحمد شوقي. وقصة «أبو الفوارس - عنترة بن شداد لمحمد فريد
أبو حديد» وحواء الخالدة لمحمود تيمور. وربما يأتى كتاب آخرون وشعراء
يقدمون الجديد من خلال القديم. وخاصة أن سيرة عنترة بن شداد اعتبرت من
السير الشعبية البطولية التى ربما أضيف إليها الكثير عبر العصور، ولكنها تشكل
- إلى حد ما - مادة خصبة للإبداع المعاصر يمكن استغلالها. وقد قامت
الباحثة البريطانية ديانا ريتشموند Diana Richmond بإعادة تكوين أو صياغة
قصة عنترة وعبلة وأصدرتها فى كتاب باللغة الإنجليزية بعنوان:

Antar And Abla A bedouin Romance

Rewritten and arranged by Diana Richmond

وقد ظهرت أول طبعة لهذا الكتاب عام ١٩٧٨ م عن دار كوارت -
Qartet Books بلندن.

ومجمل القول أن التوجيه يحدث بناء على دراسة الناقد للعمل الفنى، وقدرته
على رؤية الجديد وتقديمه للناس والمبدعين، بحيث يستفيد من الأدب المعاصر
كما استفاد منه الأدب القديم.



(١) انظر عرضنا لهذه الرواية كتابنا الجديد فى الأدب المعاصر - المجلد الأول ص ٣ وما
بعدها.

مصادر البحث ومراجعته

- القرآن الكريم
- ابن الرومي، حياته من شعره - عباس محمود العقاد - الطبعة الرابعة ١٩٥٧م القاهرة.
- أساس البلاغة - جاز الله الزمخشري - ١٩٦٠ م - كتاب الشعب - القاهرة.
- أسماء خيل العرب وفرسانها - أبو عبد الله محمد بن زياد الأعرابي - تحقيق ودراسة الدكتور محمد عبد القادر أحمد - الطبعة الأولى ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤ م - مكتبة النهضة المصرية - القاهرة.
- أصول الشعر العربي - البروفيسور د. س. مرجوليوث - ترجمة الدكتور يحيى الجبوري - الطبعة الأولى. ١٣٩٨ - ١٩٧٨ م - مؤسسة الرسالة - بغداد.
- أعجب العجب في شرح لامية العرب - محمود بن عمر الزمخشري المتوفى عام ٥٣٨ هـ - الطبعة الأولى. ١٩٨٧ - تحقيق الدكتور محمد إبراهيم حور - دمشق.
- الأغاني - أبو الفرج الأصبهاني. قوبل على نسخة قديمة بالكتبخانة الخديوية - (مصور عن طبعه بولاق) - نشر مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر - بيروت
- إليوت - الدكتور فائق متى. نوابغ الفكر الغربي ١٧ - ١٩٦٦ - دار المعارف - القاهرة.
- الأمالي - أبو علي الفاي المتوفى سنة ٣٦٥ هـ - دار الكتاب العربي - بدون تاريخ.

- بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف - الدكتور محمد عوني عبد الرعوف
- ١٩٧٦ م - مكتبة الخانجي - القاهرة.
- البيان والتبين - أبو عثمان الجاحظ، عمرو بن بحر - تحقيق وشرح عبد
السلام هارون - الطبعة الثانية - ١٩٦٠ - القاهرة.
- تاريخ الأدب العربي - الدكتور شوقي ضيف - الجزء الأول - العصر
الجاهلي - الطبعة العاشرة - دار المعارف - بدون تاريخ - القاهرة.
- تجارب في نقد الشعر - الدكتور شفيع السيد - الطبعة الثانية - ١٩٩٠
- مكتبة الشباب - القاهرة.
- التفسير النفسي للأدب - الدكتور عز الدين إسماعيل - ١٩٦٣ - دار
المعارف - القاهرة.
- ثقافة الناقد الأدبي - الدكتور محمد النويهي - مكتبة الخانجي - القاهرة.
- الجديد في الأدب المعاصر - الدكتور صلاح محمد عبد الحافظ - العدد
الأول - المطبعة الفنية ١٩٨٤ م - الإسكندرية.
- جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام - أبو زيد القرشي المتوفى
حوالي ١٧٠ هـ - الطبعة الأولى - المطبعة الأميرية - بولاق ١٣٠٨ هـ -
طبعة أخرى بتحقيق وضبط على محمد البجاوي - دار نهضة مصر -
القاهرة.
- الحيوان - أبو عثمان الجاحظ - عمرو بن بحر - تحقيق وشرح عبد
السلام هارون - نشر مصطفى الباي الحلي - القاهرة - الطبعة الثانية.
- خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب - عبد القادر بن عمر البغدادي المتوفى
سنة ١٠٩٣ هـ - تحقيق وشرح عبد السلام هارون - دار الكتاب العربي
- القاهرة.
- داعي السماء بلال بن رباح مؤذن الرسول - عباس محمود العقاد - ١٩٤٥ م
- دار سعد مصر للطباعة والنشر - القاهرة.

- دراسات فى الشعر الجاهلى - الدكتور يوسف خليف - مكتبة غرب - القاهرة.
- دراسات فى الشعر الجاهلى - الدكتور نورى حمودى القيسى - بغداد.
- دراسة فى مصادر الأدب - الدكتور الطاهر مكى - الطبعة السادسة - مارس ١٩٨٦ - دار المعارف - القاهرة.
- ديوان عنترة بن شداد - تحقيق وشرح عبد المنعم عبد الرؤوف شلى - تقديم إبراهيم الإييارى - المكتبة التجارية - القاهرة.
- ديوان عنترة بن شداد - تحقيق سيف الدين الكاتب - نشر مكتبة الحياة - ١٩٨١ - بيروت.
- ديوان عنترة بن شداد - تحقيق ودراسة محمد سعيد مولوى - ١٩٧٠ - بيروت.
- ديوان عنترة بن شداد ومعلقته، قام بتحقيقه شرحا وتقييما وتحديثا خليل شرف الدين - نشر دار ومكتبة الهلال - بيروت ١٩٨٨.
- الروائع من الأدب العربى - الجزء الأول - العصر الجاهلى - إشراف ومراجعة الدكتور يوسف خليف ١٩٨٣ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة.
- الرؤية المعاصرة فى الأدب والنقد - الدكتور محمد زكى العشماوى - دار النهضة العربية - بيروت.
- الزمان والمكان وأثرهما فى حياة الشاعر الجاهلى وشعره - الدكتور صلاح محمد عبد الحافظ ١٩٨٤ - دار المعارف - الإسكندرية.
- زمن الشعر - أدونيس (على أحمد سعيد) - الطبعة الثانية ١٩٧٨ - دار العودة بيروت.
- سيرة عنترة - الدكتور محمود الحفنى ذهنى - الدار القومية للتوزيع - القاهرة ١٩٧٠.

- شرح ديوان طرفة بن العبد تقديم وتعليق سيف الدين الكاتب وأحمد عصام الكاتب - منشورات دار مكتبة الحياة - بيروت.
- شرح أشعار الشعراء الستة الجاهليين - الأعلام الشنمري يوسف بن سليمان - الطبعة الثانية ١٩٨١ م - منشورات دار الآفاق - بيروت.
- شرح القصائد التسع المشهورات - أبو جعفر النحاس - تحقيق أحمد خطاب.
- شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات - ابن الأنباري، أبو بكر محمد بن القاسم - تحقيق وتعليق عبد السلام هارون - الطبعة الرابعة ١٩٨٠ - دار المعارف - القاهرة.
- شرح القصائد العشر - الخطيب أبو زكريا التبريزي - تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة - الطبعة الثالثة ١٩٧٥ م - دار الآفاق الجديدة - بيروت.
- شرح المعلقات السبع - الحسين بن أحمد الزوزني - الطبعة الثالثة - ١٩٧٩ م - دار الجيل - بيروت.
- شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها - الشيخ أحمد بن الأمين الشنقيطي - دار الكتب العلمية - بيروت.
- الشعراء السود وخصائصهم الفكرية - الدكتور عبده بدوى - ١٩٧٢ م الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة.
- شعراء العرب الفرسان في الجاهلية وصدر الإسلام ١٩٨٤ - الطبعة الأولى - مؤسسة علوم القرآن - بيروت.
- شعراء العرب الفرسان في الجاهلية وصدر الإسلام - الدكتور أنور أبو سويلم - ١٩٨٤ - الطبعة الأولى - مؤسسة علوم القرآن - بيروت.
- الشعر الجاهلي - الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي - ١٩٧٣ - الطبعة الثانية - دار الكتاب اللبناني - بيروت.
- الشعر الجاهلي - تطوره وخصائصه الفنية - الدكتور بهي الدين زيان -

دار المعارف - القاهرة.

□ الشعر الجاهلي، أم انحول أم صحيح النسبة؟ - الأمير شبيب أرسلان - تحقيق محمد العبد - الطبعة الأولى - ١٤٠٠ هـ - ١٩٨٠ م - دار الثقافة للجميع - دمشق.

□ الشعر في حرب داحس والغبراء - عادل البياتي - ١٩٧٢ م - مطبعة الآداب - النجف.

□ الشعر وأيام العرب في العصر الجاهلي - الدكتور عفيف عبد الرحمن - الطبعة الأولى ١٤٠٤ هـ - ١٩٨٤ م - دار الأندلس - بيروت.

□ الشعر والشعراء - عبد الله بن مسلم بن قتيبة - تحقيق أحمد محمد شاكر - الطبعة الثانية ١٩٦٦ م - دار المعارف - القاهرة.

□ صفة جزيرة العرب - أبو محمد الهمداني - مراجعة محمد بن عبد الله بلهيد النجدي - ١٩٥٣ م - مطبعة السعادة - القاهرة.

□ الصناعات والحرف عند العرب في العصر الجاهلي - واضح الصمد - الطبعة الأولى ١٤٠٢ هـ - ١٩٨١ م - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت.

□ الصنعة الفنية في شعر المتنبي - الدكتور صلاح محمد عبد الحافظ - الطبعة الأولى ١٩٨٣ - دار المعارف - الإسكندرية.

□ طبقات فحول الشعراء - محمد بن سلام الجمحي - ١٩٥٢ م - دار المعارف - القاهرة.

□ العقد الفريد - ابن عبد ربه الأندلسي - شرح وضبط أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الإياري - ١٣٨٥ هـ - ١٩٦٥ م - لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة.

□ الغربال - ميخائيل نعيمة - الطبعة الحادية عشرة - ١٩٧٨ م - مؤسسة نوفل - بيروت.

- فائدة الشعر وفائدة النقد - ت. س. إليوت - ترجمة وتقديم الدكتور يوسف نور عوض ومراجعة الدكتور جعفر هادى حسن - الطبعة الأولى ١٤٠٢ هـ - ١٩٨٢ م - دار القلم - بيروت.
- فارس بنى عبس - حسن عبد الله القرشى - الطبعة الثانية - ١٩٦٩ م - دار المعارف - القاهرة.
- الفنان والإنسان - الدكتور زكريا إبراهيم - مكتبة غريب - القاهرة.
- الفن ومذاهبه فى الشعر العربى - الدكتور شوقى ضيف - دار المعارف - القاهرة.
- فى تاريخ النقد والمذاهب الأدبية - الدكتور طه الحاجرى - مؤسسة الثقافة الجامعية - الإسكندرية.
- فى الشعرية - الدكتور كمال أبو ديب.
- كولردج - الدكتور محمد مصطفى بدوى - نوابغ الفكر الغربى ١٥ - دار المعارف - القاهرة.
- اللغة الشاعرة، مزايا الفن والتعبير فى اللغة العربية - عباس محمود العقاد - ١٩٦٠ م - مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة.
- مختارات من الشعر الجاهلى - أحمد راتب النفاخ - ١٩٦٦ م - دمشق.
- المجمل فى فلسفة الفن - بندتو كروتشة - ترجمة وتقديم الدكتور سامى الدروبي - الطبعة الثانية - ١٩٦٤ م - الأوابد - دمشق.
- المصادر الأدبية واللغوية فى التراث العربى - الدكتور عز الدين إسماعيل - الطبعة الثانية ١٩٨٠ م - دار المعارف - القاهرة.
- مصادر التراث العربى فى اللغة والمعاجم والأدب والتراجم - الدكتور عمر الدقاق - مكتبة دار الشروق - بيروت.
- مصادر الشعر الجاهلى وقيمتها التاريخية - الدكتور ناصر الدين الأسد - الطبعة الخامسة - ١٩٨٧ م - دار المعارف - القاهرة.

- مطالعات فى الكتب والحياة - محمود العقاد - كتاب الهلال ٥٠ - ١٣٧٤ هـ - ١٩٥٥ م - دار الهلال - القاهرة.
- المعارف - عبد الله بن مسلم بن قتيبة - تحقيق وتقديم الدكتور ثروت عكاشة - الطبعة الرابعة - دار المعارف - القاهرة.
- معجم قبائل العرب - عمر رضا كحالة - الطبعة الثانية ١٩٦٨ - دار العلم للملايين - بيروت.
- مقالات فى النقد الأدبى - ت. س. إليوت - ترجمة الدكتورة لطيفة الزيات - مكتبة الأنجلو - القاهرة.
- الموسيقى الشعبية - الدكتور صلاح عبد الحافظ - الجزء الأول - ط دار المعارف.
- نشوة الطرب فى تاريخ جاهلية العرب - أبو سعيد الأندلسى - تحقيق الدكتور نصرت عبد الرحمن - الطبعة الأولى - ١٩٨٢ م - مكتبة الأقصى - عمان.
- النقد الأدبى ومدارسه الحديثة - ستانلى هايمن - ترجمة الدكتور إحسان عباس والدكتور محمد يوسف نجم - ١٩٥٨ م - دار الثقافة - بيروت.
- - النقد التحليلى - الدكتور محمد عنانى - مكتبة النقد الأدبى - مكتبة الأنجلو - القاهرة.
- الوثنية فى الأدب الجاهلى - الدكتور عبد الغنى زيشونى - ١٩٨٧ م - دمشق.

المحتويات

٩	تقديم
١٥	أول: التوثيق العلمي للنص
١٦	١ - مشكلتا النص
١٦	أ - مشكلة القصيدة - الشاعر
٢٠	ب - مشكلة القصيدة - الروايات
٢٦	٢ - جدليات النص
٢٦	أ - جدلية القصيدة - العصر
٣٣	ب - جدلية القصيدة - التقاليد الشعرية
٣٦	ج - جدلية القصيدة - الذات
٣٨	د - جدلية القصيدة - اللفظ والعبارة - المعنى
٤٢	ثاني: مراحل نقد النص
٤٥	(١) مرحلة الكشف
٤٥	أ - التذوق
٥٠	ب - الفلسفة
٥٢	٢ - مرحلة التقييم الفني للنص - الذاتية
٥٤	أ - القيمة - الصورة الشعرية - البلاغة
٧٨	ب - القيمة - الموسيقى - الإيقاع
٩١	ج - القيمة - كلية النص - عضويته
٩٥	٣ - مرحلة التقييم البيئي - الحضارى للنص
٩٦	أ - القيمة - الطبيعة الجمادية

٩٦	ب - القيمة - الحيوان والنبات
٩٨	ج - القيمة - الصناعات والحرف
١٠٠	د - القيمة - العادات والتقاليد
١٠١	٤ - مرحلة التقييم العلمي للنص
١١١	٥ - مرحلة التوجيه:
١١٢	مصادر البحث ومراجعته

* * *

رقم الايداع	٩٢ / ١٠١٨٩
الترقيم الدولي	I . S . B . N . 977 - 02 - 3916 - x

مطبعة التونى
٢ ش الفلكى - الاسكندرية

٥ : ٤٨٢٨١٧٣